

Geschichte des Geschmacks

im Mittelalter

und andere Studien auf dem Gebiete von Kunst und Kultur.

Von

Jakob von Falke.

Zweite Auflage.



Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.
1892.

Inhalt.

Seite

I. **Geschichte des Geschmacks im Mittelalter** 1
1. Die Urelemente des abendländischen Geschmacks: die classisch-antike Cultur, das Christenthum, das Germanenthum 3
2. Kampf der Urelemente des Geschmacks im Zeitalter der Karolinger und der Kaiser aus dem sächsischen Hause 27
3. Der Geschmack in der Blüthezeit des Ritterthums. (1. Abtheilung.) 52
4. Der Geschmack in der Blüthezeit des Ritterthums. (2. Abtheilung.) 75
5. Der Geschmack im Zeitalter der Gothik; der Geschmack im Verfall 98

II. **Die Straße im Mittelalter** 123

III. **Kunstarbeiten in Elfenbein** 145

IV. **Gobelins** 179

V. **Wesen und Grenzen des Barockstils** 211

VI. **Rococo** 243

VII. **Der farbige Kupferstich als Spiegelbild seiner Zeit** . 273
1. Gesellschaft und Kunst im achtzehnten Jahrhundert 275
2. Technische und künstlerische Geschichte des farbigen Kupferstichs 280

Seite

3. Der farbige Kupferstich in Frankreich und seine Darstellungen. (1. Abtheilung.) 290
4. Der farbige Kupferstich in Frankreich und seine Darstellungen. (2. Abtheilung.) 300
5. Der farbige Kupferstich in England und seine Darstellungen 311

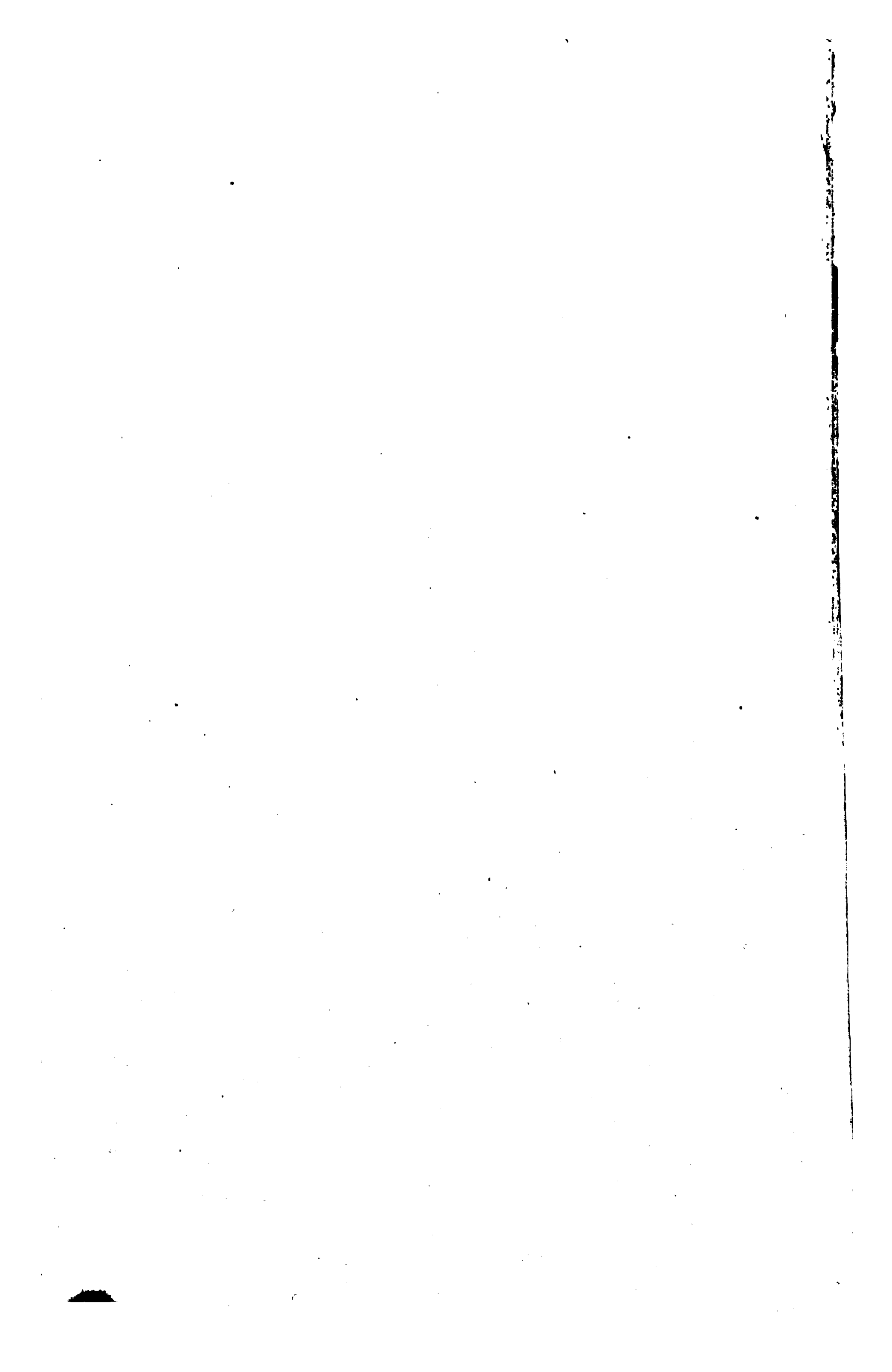
VIII. **Delfter Faiencen** 323

IX. **Zur Vorgeschichte des europäischen Porcellans** . . . 339

X. **Zur Geschichte von Schrift und Druck und ihrer künstlerischen Ausstattung** 355

I.

Geschichte des Geschmacks im Mittelalter.



Geschichte des Geschmacks

im Mittelalter

und andere Studien auf dem Gebiete von Kunst und Kultur.

Von

Jakob von Falke.

Zweite Auflage.



Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.
1892.

giebt es eine Geschichte, denn er entsteht und vergeht, er wechselt und verändert sich mit dem Volke, mit dem Wechsel und Wandel der Cultur.

Dieser Geschmack ist nicht die Kunst selber, nicht die Arbeit selber oder die Mode oder die Lebensart, aber er offenbart sich in allen diesen Zweigen der Cultur, wie ja auch in der ganzen Litteratur nach Inhalt und Form. Es bezieht sich aber meine Darstellung nicht auf dieses Allgebiet des Geschmackes; die künstlerische Arbeit und die äußere Erscheinung der Menschen, das engere Gebiet des Geschmacks, stehen in der Mitte unserer Betrachtungen; auf die Schöpfungen der Litteratur, der Prosa wie der Poesie, auf Sitte und Anstand und Lebensweise werden nur Streiflichter fallen, um die Gemeinsamkeit der charakteristischen Züge zu beleuchten. Ich beschränke mich aber noch in anderer Weise.

Geschmack in solchem Sinne kann man auch dem Alterthum zuschreiben. Man kann ihn ohne Mühe verfolgen vom alten Aegypten, von den Staaten und Culturen Vorderasiens durch die Griechen, durch die hellenische und hellenistische Kunst zu den Römern, bis zum Christenthum und zum Byzantinismus. Soweit aber geht die Absicht dieser Aufsätze nicht. Die Absicht geht nur auf die Darstellung der Geschichte des Geschmacks in Europa während des Mittelalters, und zwar seit dem Beginn der christlichen Zeiten, da eine gemeinsame Cultur, man kann schon sagen, fast eine allgemeine Mode entstand und in ihren Wechsel und Wandel stets alle civilisirten Völker Europas hineinzog, wenn sie auch jedem Besonderheiten ließ.

Dieser Geschmack Europas entstand aus der Vereinigung dreier Elemente; drei Quellen sind es, welche in einen einzigen Strom zusammenfließen, der die Cultur des Mittelalters bildet: die classische Cultur des Alterthums, das Christenthum

und das Germanenthum. Schon früh, schon im ersten Jahrhundert nach Christi Geburt, traten sie in Berührung mit einander; bis sie aber soweit verschmolzen waren, um einen einheitlichen Charakter zu zeigen, um wirklich Eins zu sein, verfloß ein volles Jahrtausend. Bis dahin — und in abgeschwächter Färbung auch später noch — kann man jede einzelne dieser Quellen noch getrennt verfolgen, wie sich noch lange nach ihrer Vereinigung das Wasser zweier Flüsse an ihrer verschiedenen Farbe erkennen läßt. Andrerseits aber beobachtet man auch wieder und wieder die Berührung, den gegenseitigen Einfluß bis zur völligen Vermischung.

Das älteste dieser drei Elemente ist die antike Cultur, das classische Alterthum. Damals als das Christenthum geboren wurde, als die ersten und heftigen Zusammenstöße der Römer mit den germanischen Barbaren des Nordens stattfanden, damals stand die antike Welt, wenn nicht auf der Höhe der Kunstvollendung und der Originalität, doch auf der Höhe des Reichthums ihrer Leistung, auf der vollsten Entfaltung aller Kräfte, in der reifsten Blüthe des Lebens. Unter den ersten Cäsaren bestand noch alles in ausübender und thätiger Wirksamkeit, was das Volk der Griechen errungen, erworben und geübt hatte, und alles, was mittlerweile der Orient selber und der Hellenismus im Orient und in Aegypten geschaffen hatte, das lebte in Rom und im römischen Reiche weiter, erfreute sich des allgemeinen Beifalls und einer überaus glänzenden Anwendung. Alle uralt ererbte oder mühsam neu herausgebildete Technik war wohl erhalten und stand in Uebung; alle Künste, die großen wie die kleinen, die hohen wie die niederen, waren in Blüthe und hatten zu arbeiten und zu schaffen wie kaum zuvor, wenigstens niemals in so allgemeiner Verbreitung. In Rom wie in den Provinzen, und selbst kleine Städte nicht ausgenommen, wuchsen reichgeschmückte

Tempel und öffentliche Gebäude des staatlichen Lebens empor und füllten sich mit Statuen, mit Bildwerken aller Art, gemeißelten, gegossenen wie gemalten. Straßen und Plätze wurden Alleen von Bildsäulen und Büsten, von Figuren und Gruppen in Marmor und Erz.

Der Geschmack der Cäsaren und aller Vornehmen und Großen des Römerreiches ging auf die äußerste Prachtentfaltung. Das „goldene Haus Neros" mit seiner weiten Ausdehnung mag als glänzendstes Beispiel dienen. Im Hellenismus Kleinasiens war die musivische Kunst entstanden, war in der alexandrinischen Epoche ausgebildet worden und wurde nun in Rom und im Römerreiche ebenso reich wie allgemein angewendet. Während Decorationen in zierlichen Ornamenten, bildliche Darstellungen lieblicher Art, selbst ganze Schlachtengemälde, wie die Alexanderschlacht aus Pompeji, den Fußboden der Gemächer bedeckten, waren die Wände buntfarbig belegt mit den kostbarsten und seltensten Arten von edlem Gestein, und der reich mit Gold und Stuck und Malereien geschmückte Plafond der Peristyle und Cavädien wurde von nicht minder kostbaren Säulen getragen.

Das Mobiliar in Palast und Haus der augusteischen Epoche war vielleicht nicht so zahlreich, wie wir es in unserer für Behaglichkeit oder für gesellschaftliche Zwecke eingerichteten Wohnung gebrauchen, aber es war viel kostbarer und kunstvoller. Die seltensten Hölzer wurden für Tische und Sessel herbeigeschafft und Tischplatten um der schönen Zeichnung des Fladers willen mit Unsummen gezahlt. Edle Bronze, korinthisches Erz stand in Verwendung für Lager und Bettgestelle und wurde mit Silber in zierlicher Zeichnung der Linien und Ornamente ausgelegt oder in Relief mit stilvollem Laub und Figuren geschmückt. Die Sessel schweiften ihre Lehnen und Stützen in schön geschwungener

Linie; die Stützen der Tische und Lager waren gleich Thierfüßen gestaltet, aus Erz oder selbst aus Silber; die Lampen hingen an den Aesten kunstvoller Gebilde oder standen auf überschlanken cannelirten Säulen, deren Capitäle den Teller bildeten. Mit den Geweben des Orients, mit alexandrinischen Teppichen, mit den kostbarsten Stickereien waren die Lagerstätten und die Kissen der Triclinien, auf denen die Gäste beim Speisen lagerten, überdeckt. Auf den Tischen standen goldene und silberne Geräthe oder Gefäße aus Edelstein und Halbedelstein geschnitten oder aus zweifarbigem Glase bereitet nach Art der Portlandvase, bei welcher die ringsum laufende Verzierung, aus dem überfangenen weißen Glase herausgeschliffen, sich als weißes Relief auf dem blauen Grunde des Gefäßes erhebt. Eine außerordentliche Kunst, die Glasfabrikation, in der ersten römischen Kaiserzeit! Während, wie es scheint, kaum noch oder höchst selten die Fenster mit Glas verschlossen waren, blühte die Kunst der Glasarbeiten für Gefäße in erstaunlicher Vollkommenheit und Mannigfaltigkeit, Gefäße, so kunstvoll millefioriartig zusammengesetzt oder vielmehr zusammengeschmolzen, daß ihre heutige Nachbildung, bei der einfachsten Form, auf Hunderte zu stehen kommt. Und unendlich sind die Varianten in diesen bunten Verzierungen, die sich zu Blumen, zu Kränzen und Gewinden, selbst zu Figuren versteigen, nicht mechanisch, musivisch verbunden, sondern in einander verschmolzen in sanften Uebergängen, alles bunt, alles farbig; das Glas krystallrein herzustellen und als Brillant zu behandeln, lag nicht im Geschmack der Römer und ihrer Zeit.

Der Formengeschmack war vielleicht schon derber, kräftiger geworden und hatte von jener überaus feinen und eleganten Linienführung im Contour eingebüßt, durch welche die griechischen Terracottagefäße für alle Zeiten unübertroffene und

unübertreffliche Muster sind. Die Silbergefäße des Hildesheimer Fundes, wenn sie überhaupt noch der Zeit des Augustus und nicht vielmehr der des Hadrian angehören, unterscheiden sich wesentlich in ihrem Formengefühl, sowie auch in der Verzierung von den Gefäßen aus der Blüthezeit der griechischen Keramik. Die reiche, fast naturalistische Verzierung in Laub, Früchten und Kränzen, die Figuren in der Mitte der Schalen, alles in einem sehr hohen Relief gehalten, weisen auf Prunk und Kraft, nicht auf das schöne Maß der Griechen und entsprechen somit ganz dem Geschmack des Römers in dieser Epoche. Großartigkeit, Gewalt der Massen, Größe der Verhältnisse, Höhe des Reliefs, also starker Contrast in Licht und Schatten, gehäufter Reichthum, Schwung der Voluten im Akanthus, das ist, was die römischen Bauwerke kennzeichnet, und mehr oder weniger ist das der Charakter aller Kunst der Römer.

Aber der hellenische Geist ist nicht ausgestorben, wenn er auch dem römischen Geschmacke dienen muß. Er lebt vor allem fort in der gemalten Decoration der Innenräume, welche selbst dem einfachen und bürgerlichen Hause der Provinzstädte nicht fehlt. Die heitere Farbenpracht, die Grazie in Gestalt und Bewegung der Figuren, die Lieblichkeit der Frauen, die Schönheit der Männer und Jünglinge, das überaus anmuthige Spiel der Decoration im Gemisch von menschlichen und thierischen Figuren, von Blumen, bunten Vögeln, Kränzen und Gehängen und frei erfundenen stilvollen Ornamenten — diese wunderbaren Erfindungen einer ebenso reichen wie von Schönheitsgefühl in Schranken gehaltenen Phantasie lebten noch ein volles Jahrhundert fort mit immer gleicher Kunst, mit immer gleichen Reizen. Ja, der Reichthum der Erfindungen nimmt nur zu, wenn auch auf dem Wege mehr phantastischer Composition. Aber wer läßt sich

nicht gerne diese Luftgebilde der Architektur gefallen, die unmöglich in der Wirklichkeit sind! Niemand denkt an ihre Wirklichkeit; man verlangt sie nicht, so wenig wie im Zaubermärchen.

Ein volles Jahrhundert, und vielleicht etwas länger, hielt sich der Geschmack noch auf dieser Höhe und war fähig zu freien und originalen Schöpfungen. Dann aber kam die Epoche, im zweiten Jahrhundert des Kaiserreichs und unserer Zeitrechnung, wo die Erfindung erlosch, wo man sich Genüge that, wenn man die zahllosen Kunstwerke der vergangenen, der classischen Zeit copirte, auch wohl an archaistischen Formen, an den steifen und naiven Gestalten einer frühen, erst im Werden begriffenen Kunst Gefallen fand. Ein merkwürdiger Geschmack, der sich aber öfter in der Geschichte der Kunst wiederholt! Liebhaberei an Antiquitäten und mit ihr die Fälschung waren schon in den ersten Zeiten der Cäsaren in Blüthe gestanden, jetzt aber schuf man Kunstwerke im archaistischen Stil, nicht als Antiquitätenfälschung, sondern weil der herrschende Geschmack an dieser Art Kunst Gefallen fand, wie es heute wohl ähnlich auf kirchlichem Gebiete mit den unvollkommenen Bildwerken des Mittelalters der Fall ist. Es geschah mit solcher Geschicklichkeit, daß die heutige Gelehrsamkeit sich nicht selten vor diesen Arbeiten in Verlegenheit befindet, ob sie alt und echt in ihrem Charakter sind oder Nachbildungen des antikisirenden Geschmacks in hadrianischer Zeit.

In jedem Fall ist es ein sicheres Zeichen des Sinkens der Kunst, des Geschmacks und der Erfindung. Der Verfall war eingetreten, und wenn auch Riesenbauten sich noch lange erheben, wie die Thermen des Caracalla in Rom und der Palast des Diocletian in Salona, so sinken doch auf dem ganzen Gebiete der Kunst Technik wie Geschmack. Die

Arbeit wird nachlässiger, unvollkommener, die Zeichnung unsicherer, die Modellirung der Figuren oberflächlich und geht mehr und mehr in das Rohe über. Die der griechischen Kunst so eigenthümliche Grazie in Stellung und Bewegung, von der noch lange, lange ein erkennbarer, unauslöschlicher Rest übrig bleibt, nähert sich doch dem Gewöhnlichen und nach einem oder zwei Jahrhunderten schon dem Barbarischen in bedenklicher Weise. Man kann die Stufen des Sinkens, beispielsweise gesagt, an den Marmorsarkophagen verfolgen, deren es aus allen Zeiten des Kaiserreichs giebt, besser vielleicht noch, da bei den Sarkophagen viel auf Rechnung provinzieller Unvollkommenheit zu setzen ist, an den Kaisermünzen, zumal den goldenen. Diese beginnen noch, was Portrait und ideale Darstellung betrifft, als wahre, als große Kunstwerke im Kleinen und endigen schon im vierten und fünften Jahrhundert wie Arbeiten aus Barbarenhänden: Geschick und Urtheil sind gleicherweise verloren gegangen. Die verkommende antike Welt weiß nicht mehr, was gut und schön, was schlecht und häßlich ist.

So verändern sich auch die Menschen wie ihre Kunst. Mit dem Geschmack in Dingen der Kunst sinkt auch der Geschmack in Dingen der Toilette. Welche großartige, würdevolle Gestalt der alte Römer in seiner breiten, faltenreichen, doppelt umgeschlungenen Toga, die ihn freilich zu stets gemessener Bewegung, zu stets ruhiger Haltung verurtheilte! Welche hohe weibliche Würde der römischen Matrone in ihrer weiten und langen Stola, einem Gewande, welches die ganze Gestalt in fließende Falten einhüllte! Und alles nach alter Sitte schneeweiß, nur, wo es zu Recht stand, mit Purpur geziert. Als nun aber Rom die Weltbeherrscherin wurde, als die Reichthümer von allen Seiten in die Weltstadt hereinflossen, mit dem Reichthum der Genuß, die Leichtfertig-

keit, die Sittenlosigkeit, Prunk und Pracht, da war es auch zu Ende mit jener würdevollen ernsten, massigen Kleidung, welche, wie die Bewegungen des Körpers, so auch das leichte, lockere Leben der neuen Zeit in Schranken zu halten schien. Der Römer legte die Toga ab und nahm statt derselben einen leichten, auf der Schulter gehefteten Mantel, das Pallium oder mit besonderem Namen Lacerna genannt. In späterer Zeit entlehnte er selbst den nordischen Barbaren die Hosen und die Stiefel, und wie in Rom eine bunte Welt aus allen Ländern rings um das Mittelmeer zusammenfloß, Asiaten und Afrikaner, Germanen und Spanier und Gallier, so nahm auch er die bunten Farben für seine Kleidung an und ließ sie mit goldenen Ornamenten durchweben oder besticken. Immerhin blieb sie noch antike Gewandung, denn sie war nicht angezogen und eng dem Körper anliegend, sondern in der Hauptsache weit und faltig umgelegt.

So blieb es auch mit der Kleidung der Frau: die einfache, edle Haltung und Faltung zwar verschwinden, aber wenn man von den gezierten Formen der Frisur absieht, lebt der antike Geist auch in der Frauenkleidung fort, allerdings schwächer und schwächer und dann in einen anderen Charakter, in den des christlichen Byzantinismus, übergehend. Man möchte sagen, die römische Matrone verwandelt sich in die römische Dame. Die Kleidung wird leichter, gezierter und Putz und Schmuck und Farbe und Gold treten an dieselbe heran. Das Gewebe wird feiner, dünner, in der Specialität der s. g. koischen Gewänder selbst bis zu musselin- oder florartiger Durchsichtigkeit. Auch Seide kommt bereits aus Indien und Ostasien herüber und wird zur Frauenkleidung verwendet. Ein zweites redendes Zeichen der Aenderung des Geschmacks liegt in jenen überkünstlichen, perrückenhaften Frisuren, welche wir aus den Büsten der Kaiserinnen kennen,

Frisuren aus eigenem, wie aus fremdem Haar, insbesondere aus dem blonden oder rothen Haar germanischer Frauen, das in Mode kam und von Agenten aufgesucht und theuer bezahlt wurde. Ihre Formen sind steif, der Natur des Haares zuwider und nicht selten ganz unschön und mehr entstellend als verschönernd. Aber ihr Bau brauchte viel Zeit und Mühe von Seiten der Dame und ihrer Sclavinnen.

Immerhin ist in diesen Veränderungen noch antiker Geschmack, noch eine classische Tradition vorhanden. Als aber das weströmische Kaiserreich zu Grunde ging und das oströmische, das die griechische Welt fortsetzen sollte, mehr und mehr zu einem asiatischen wurde und der Kaiser sich nicht bloß mit orientalischem Luxus, sondern auch mit der Ceremonie asiatischer Herrscher umgab, da kamen auch die asiatischen Gewebe, die Gewebe in Seide wie in feiner Wolle, und brachten mit sich die uralt asiatische Verzierungsweise, welche mit der ganzen Phantastik des Orients im neupersischen Sassanidenreiche wieder aufgelebt war und die hellenistische Art zurückgedrängt hatte. Die Veränderungen, welche hierauf beruhen, waren mehrfacher Art. Einmal kam mit der Seide ein ganz neues Princip der Falten. Die Seide bricht klein und eckig und spitz, im Gegensatz zur Wolle, welche weiche, runde, fließende, je nach Stärke oder Feinheit größere oder feinere Falten macht. Als nun die seidenen Gewänder nicht bloß importirt, sondern seit Justinian und der von ihm eingeführten Seidenzucht auch in Constantinopel und anderen griechischen Städten fabricirt wurden, trat in der That eine Umänderung des Faltenstils ein, wie man in der Zeichnung der byzantinischen Miniaturen dieser Epoche deutlich sehen kann.

Es kam zu dieser Wirkung aber noch ein anderes hinzu. Der neue orientalische Luxus in Byzanz hatte zur weiteren

Folge nicht bloß die Anwendung goldgewirkter Kleiderstoffe, sondern auch den Besatz ringsum mit breiten Goldborten und auf diesen wieder mit zahlreichen Edelsteinen. Infolge dessen waren die Kleider steif und schwer, und wie sie mehr glatt am Leibe hingen, duldeten sie keine großen und bedeutenden Falten, sondern zogen sie dünn, spitz und in enger, gerader Parallele aus. So sieht man es überall auf den bildlichen Darstellungen dieser gold- und edelsteingeschmückten Byzantiner bis in sehr späte Zeit, so sehr, daß diese Art der Falten oftmals für die byzantinische Herkunft eines Kunstwerks entscheidend ist.

Das ist eine vom antiken Geiste ganz abweichende Veränderung, welche mit der Kleidung im oströmischen Reiche vor sich ging. In der classischen Zeit der griechischen Kunst hatten Falte und Körperform zusammengewirkt, diese durch jene hindurchgespielt und sie beherrscht; in der byzantinischen Kleidung hatte die Körperform nicht mehr mitzusprechen: sie ging unter jener verloren; und was die Falte betrifft, so war sie wohl vorhanden, aber steif, ohne Schwung, mager und unschön.

Eine zweite Veränderung bestand in der Einführung einer ganz neuen Verzierungsweise. Die Ornamente, mit denen Römer und Römerinnen, Griechen und Griechinnen bisher ihre Kleider hatten besticken lassen, waren in Motiven und Zeichnung noch immer von classischer Art und Tradition gewesen. Nun aber kam mit den Geweben des Orients auch die phantastische Verzierung derselben mit wiederkehrenden, die ganze Fläche überziehenden Mustern. Es kamen in diesen Mustern alle die oft seltsam gezeichneten Thiergebilde, Greife, Löwen, Tiger, Elephanten, Hirsche, Adler, Pfauen, eingeschlossen in Kreise oder vieleckige geometrische Figuren, dazwischen mit Ornamenten, auch mit menschlichen Gestalten,

mit Jägern, Reitern, kämpfenden Kriegern in orientalischer Kleidung und Bewaffnung. Diese Stoffe, reich und glänzend in ihrer Farbenpracht, wurden die Mode der Vornehmen im byzantinischen Reiche, sie wurden die Mode der Christen im Osten, und, soweit man sie erlangen konnte, auch in der nunmehr christlich gewordenen Welt des Abendlandes.

Das war nun wohl eine höchst auffallende Erscheinung, diese langen, ringsum von oben bis unten mit Thiergebilden verzierten Kleider, auffallend im Gegensatz zu den antiken Kleiderstoffen, auffallend aber noch mehr für ihre christlichen Träger, denen ja Demuth und Einfachheit vorgeschrieben war. Aber die christlichen Herren und Damen beruhigten sich sehr bald bei dieser Mode, denn sie legten den Thiergestalten eine symbolische christliche Bedeutung unter, wie denn der Löwe, der Löwe vom Stamme Juda, Christus selbst bedeutete, und so wurde zum Zeichen der Frömmigkeit, was nur von der Eitelkeit geschaffen worden. Ja die Christen gingen in der Anwendung figürlicher Verzierung auf ihrer Kleidung noch viel weiter.

Es war die Epoche gekommen, wo das erstarkte und in der alten Welt zur Herrschaft gelangte Christenthum auf Kunst und Geschmack einen entscheidenden Einfluß gewonnen hatte. Das hatte Jahrhunderte gebraucht. Die ersten Christen, obwohl sich früh Künstler unter ihnen befanden, hatten selbstverständlich einen eigenen Kunststil nicht gehabt. Als sie begannen, und es geschah schon am Ende des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung, christliche Gedanken und Begebenheiten künstlerisch darzustellen, konnte dies nur im Stilcharakter der antiken Kunst geschehen. So die ersten christlichen Malereien in den Katakomben Roms. Nicht bloß, daß die Zeichnung der menschlichen Figuren in Kopf, Gestalt und Bewegung völlig die Hand des römisch-griechischen

Künstlers zeigt, nicht bloß, daß das verzierende Beiwerk auf Wand und Plafond oder auf den Sarkophagen in Ornamenten der antiken Kunst besteht, nicht bloß, daß alle Figuren antike Gewandung tragen, es sind selbst Gestalten der griechischen Mythologie auf diesen christlichen Gemälden dargestellt, wie z. B. Orpheus und Mercur, freilich mit symbolischer Bedeutung, mit Unterschiebung christlicher Gedanken. Man würde für die ersten Jahrhunderte kaum ahnen christliche Gemälde vor sich zu sehen, wenn nicht bestimmte, rein christliche Symbole, wie das Kreuz, der Fisch, für die Gläubigen verständnißvoll hinzugefügt wären.

Und mit diesen Symbolen beginnt die christliche Kunst, die dann nach und nach die Leidensgeschichte Christi, die Begebenheiten des Alten Testaments, die Apostel und andere von den Christen verehrte Personen, die Leiden der Märtyrer, den Gekreuzigten, die Mutter mit dem Kinde, und vieles andere Symbolische und Nichtsymbolische in den Kreis künstlerischer Darstellung hineinzieht. Und diese selben Gegenstände sind es auch, welche alsdann, da das Christenthum aus aller Abhängigkeit und Verfolgung befreit und zur öffentlichen Anerkennung gekommen war, mit Hilfe der Stickerei auf den Kleidern und nicht bloß der Geistlichen, sondern auch der Laienwelt, abgebildet wurden. Es waren so die Christen gewissermaßen wandernde Bilderbibeln. Für sie, für die Laien, verging die Mode wieder nach kurzer Zeit, da es unnöthig wurde sein Christenthum öffentlich zu documentiren, aber die Sitte der figuren- und bildergeschmückten Kleidung ist bei der Geistlichkeit geblieben, wurde in den nächstfolgenden Jahrhunderten zu förmlichen theologischen Systemen ausgebildet und hat sich durch das ganze Mittelalter und die Neuzeit, bis auf die Gegenwart, wenn auch maßvoller, erhalten.

Zu derselben Zeit aber hatte das Christenthum bereits einen weit großartigeren Einfluß auf die Kunst gewonnen; es hatte, wenn nicht einen neuen Kunststil, doch eine neue Kunstart geschaffen, welche ganz sein Eigen war, die Decoration in Glasmosaik. Es mag immerhin die Entstehung dieser Technik in frühere Zeit fallen, vielleicht in jene Zeit, als überhaupt die musivische Kunst sich bildete; frühere Beispiele aber sind nicht erhalten, noch sind sie nachzuweisen. In dieser Epoche aber, da das Christenthum zur Herrschaft gelangte, da seine Kunst aus dem Dunkel der Katakomben an das Licht trat, ist das Glasmosaik wie auf einmal da und erscheint sofort in reichster und großartigster Anwendung. Als das Christenthum zuerst mit dem Heidenthum Gleichberechtigung erhielt, und dann siegende Staatsreligion wurde, bedurfte die Kirche gegenüber all dem Glanze, der Pracht, dem Reichthum an Kunst und künstlerischer Ausstattung der antiken, heidnischen Welt eines gleichen, glanzvollen äußeren Auftretens. Das Christenthum war nicht mehr die Religion der Armen und Bedrängten; es stellte die siegreiche, triumphirende Kirche dar.

Bei dieser neuen Stellung brauchte die christliche Kirche großartige Gebäude, welche mit den Tempeln der alten Götter wetteifern konnten, und es erhoben sich nun in mächtigen Verhältnissen die langgestreckten drei- oder fünfschiffigen Basiliken oder die mit Kuppeln gekrönten Centralbauten. Die Kirche bedurfte aber ebenso im Inneren der Gebäude einer glänzenden Decorationsweise, geeignet für die Darstellung christlicher Gegenstände und christlicher Gedanken und zugleich imponirend für die Menge. Und da bot sich nun das Glasmosaik als eine Kunst dar, mit welcher sich gewölbte Räume und ebene weite Flächen glänzend überdecken ließen, und das in einer Weise, welche, fest und solide, für die Ewigkeit gemacht schien. Schon Constantin der Große begann

seine Kirchen mit dieser Kunst zu schmücken, und kaum ein Jahrhundert später stand sie bereits im weströmischen wie im griechischen Reiche in voller Blüthe und in großartigster Entfaltung, von der vieles, sehr vieles noch heute erhalten ist, das Beste in den Kirchen von Ravenna. Aber rasch, wie sie gekommen, verfiel diese Kunst schon im siebenten Jahrhundert wieder, um allerdings später im elften und zwölften Jahrhundert eine neue Erhebung und eine neue Blüthezeit zu erleben.

Was diese Decoration leisten konnte, das war mit dem glänzenden, spiegelnden Material, mit tiefen und satten Farben und der reichen Verwendung von Gold eine überaus großartige Wirkung und ebenso die Möglichkeit, weite Felder damit zu überdecken. Es wurden also die ganzen Kuppelgewölbe der Centralkirchen und in den Langkirchen die Triumphbogen, welche das Schiff von der Apsis trennen, und ebenso die weiten Felder über den Bogenreihen der Schiffe völlig damit überzogen. Die Gegenstände der Darstellung waren so mannigfach, wie sie überhaupt damals in der Christenheit in Uebung standen. Ueber dem Triumphbogen pflegte Christus in gewaltiger Größe und hoher Majestät zu thronen, ernsten und strengen Blickes als Weltenrichter, umgeben von den Schaaren der Himmlischen, während im Langhause die Begebenheiten des Alten und Neuen Testaments, die Legenden der Heiligen dargestellt waren, groß und deutlich in einfachen Zügen, weithin sichtbar und verständlich allen Gläubigen.

Vom Standpunkt christlicher Decoration aus kann nichts Würdigeres, nichts, was mehr entsprechend und auch richtiger wäre, gedacht werden. Es ist vollkommen die Art, welche der Kirche, wenn sie glänzen und imponiren will, geziemt. Alle spätere Decoration kommt ihr darin nicht gleich. Allein,

die Kunst jener Zeit konnte nur geben, was sie überhaupt leisten konnte. Die Kunstübung war in vollständigem Verfall. Der Künstler kannte und studirte den nackten Körper nicht mehr, sah ihn auch nicht unter der damaligen, schon versteiften Kleidung. Er konnte daher die Menschengestalt nicht mehr richtig zeichnen, noch weniger modelliren; er traf nicht mehr die Größenverhältnisse, er verstand sich nicht auf die Perspective. An allen diesen Fehlern leiden die Glasmosaiken jener ersten Periode, und um so mehr, je jünger sie sind, je mehr sie sich vom Alterthum entfernen, je mehr sie sich der Zeit nähern, da die antike Kunst in Byzanz durch den Streit der Bilderstürmer ihren tiefsten Stand erreichte. Sieht man aber davon ab, so hatte sich hier das junge Christenthum zum ersten Male eine eigene Kunstart geschaffen, welche seiner Empfindung, seiner Eigenart entsprach und an reicher und schöner Wirkung es mit jeder Kunsttechnik des Alterthums aufnehmen konnte.

Nicht so glücklich war die christliche Kirche in den Kleinkünsten. Je mehr ihre Kunst in diesen Jahrhunderten der aussterbenden classischen Welt in Gegenstand und Empfindung selbständig wird, je mehr macht sich in der Ausführung der Verfall aller Geschicklichkeit und allen formellen Verständnisses geltend. Es ist z. B. so mit den Elfenbeinarbeiten, geschnitzten Tafeln, mit denen die Kirche einen Brauch der römischen Kaiserzeit fortsetzt. Die römischen Consuln hatten die Sitte, bei ihrer Ernennung solche Tafeln, Diptychen genannt, weil doppelt als Hüllen von Schreibflächen, mit ihrem Bildniß in ganzer Figur als Geschenk zu versenden. Die christlichen Bischöfe ahmten diese Sitte nach, stellten sich selber auf den Tafeln dar und ließen diese dann auch weiter mit christlichen Gegenständen verzieren. Solche Tafeln wurden darnach als Heiligthümer betrachtet, auf den Altar gestellt und später auch als Deckel

der Manuscripte zum Einbande verwendet. In dieser Anwendung besonders haben sich viele erhalten. Die ältesten christlichen Ursprungs sind nichts als Nachahmungen der Consulardiptychen mit Ersatz des Consuls durch den Bischof oder eine andere christliche Person, nur schlechter in der Mache, was die Figur wie das ornamentale Beiwerk betrifft, und gar nicht zu vergleichen mit denjenigen, welche etwa noch dem zweiten Jahrhundert des Kaiserreichs angehören. Es ist in ihrer chronologischen Reihenfolge bei steter Abhängigkeit von der antiken Tradition eine stete Abnahme der künstlerischen Leistung zu beobachten, bis erst in der nächstfolgenden Periode unter den Karolingern und in Byzanz nach Beendigung des Bilderstreites in Originalität und Ausführung gleicherweise eine Zunahme sich wieder erkennen läßt.

Etwas anders steht die Sache mit der Goldschmiedekunst, deren Entwicklung, vielmehr deren Verfall wir nicht in gleicher Weise an Beispielen durch die Jahrhunderte der Kaiserzeit und der Völkerwanderung verfolgen können. So zahllos die römischen Arbeiten in Gold und Silber einst vorhanden, und so sehr die nordischen Barbaren, nicht aus Kunstliebe, sondern um des materiellen Werthes willen von Gier nach diesen Schätzen erfüllt waren, so hat sich doch verhältnißmäßig wenig erhalten, und dies ist nicht immer nach der Zeit seiner Entstehung festzustellen, und noch weniger bildet es eine chronologische Reihe. Selbstverständlich tritt auch in ihnen der Verfall der alten Kunst zu Tage, was sie aber von anderen Kleinkünsten unterscheidet, ist, daß früher schon als bei diesen barbarische Technik und barbarische Motive den antiken und christlichen zur Seite treten und sich mit ihnen mischen. Germanischer Geschmack — das Dritte der großen Elemente, aus denen sich die Kunst des Mittelalters zusammenbaut —

zeigt sich hier zum ersten Male selbständig, germanischer Geschmack und wohl auch germanische Kunsttechnik.

So lange die Germanen ruhig oder in Ruhe gelassen auf ihrem heimischen Boden saßen und sich der Cultur erfreuten, wie sie Tacitus schildert, kann von einem germanischen, einem originellen Geschmack nicht die Rede sein. Selbstverständlich hatten sie nach nationaler und Naturanlage gewisse Neigungen, gewisse Richtungen des Geistes, gewisse Vorliebe für Schmuck und Zierden, aber diese schlummerten verhüllt und unbekannt, bis die Ereignisse sie weckten. Was aus dieser Zeit und vor derselben an Schmuck und Geräth, insbesondere in Bronze, auf uns gekommen ist, das ist alles von italischer, etruskischer Herkunft, oder unter italischem Einfluß und nach italischen Mustern entstanden. Am Rheine auf und ab herrschten in der Kaiserzeit die Römer und verpflanzten dahin ihre Cultur, ihre handwerklichen Gewerbe, Töpferei, Ziegelbrennerei, Glasmacherei, Bautechnik.

Erst unmittelbar nach der Völkerwanderung treten den antiken und christlichen Elementen der Kunst andere fremdartige zur Seite, welche als germanische und rein germanische bezeichnet werden müssen. Der germanische Geist macht sich nun erst geltend, nachdem er auf classisch-cultivirtem Boden mit der alten Cultur in so enge Berührung gekommen war, daß sie nicht neben einander bestehen konnten. Das Eine oder das Andere muß untergehen oder beides zu einem Dritten sich vermischen. Und dies geschieht unter der Mitwirkung des Christenthums.

Im neuen Frankenreiche unter den Merovingern galt der heilige Bischof Eligius, ein Mann von römischer Bildung, für einen großen Goldschmied. In seiner Werkstätte beschäftigte er auch zwei deutsche Gesellen von sächsischer Herkunft und deutschem Namen. So wie hier Deutsche und

Römer an derselben Stätte zusammenarbeiteten, so sind auch beiderlei Arten von Arbeit vereint neben einander gefunden worden. Der berühmte Goldschatz, welcher zu Petreosa in der Wallachei aufgedeckt worden und jetzt in Bukarest aufbewahrt wird, eine Anzahl Gefäße und Schmuckgegenstände, welche ohne Zweifel der Zeit angehören, da die Gothen an der unteren Donau saßen, dieser Schatz vereint Arbeiten, wenn nicht von classischer Vollendung, doch in Form und Ornament von fast antiker Art, und andere vollständig barbarisch in Technik, Form und Ausführung. Römisch-griechische Kunst und germanische Kunst sind hier noch unvermittelt und ungemischt neben einander.

Wir nennen diese barbarischen Gegenstände germanisch oder deutsch, obwohl die Technik in ihrer Herkunft dunkel ist, denn genau dieselbe Arbeit findet sich im Frankenreiche und ebenso in Spanien, hier als Weihgeschenke westgothischer Könige, dort an Waffen und Schmuck und Geräth des merovingischen Königs Chilperich. Die gleiche Arbeit ist auch bei den Langobarden vertreten und zwar an Buchdeckeln unter den Gegenständen, welche die Königin Theodolinde für die Kirche von Monza machen ließ, und ebenso an goldenen Schmuckgegenständen mannigfacher Art. Die Technik dieser Arbeiten besteht in einer Art von Mosaik: rothe oder sonst farbige, Edelstein nachahmende Glasstücke sind über den Goldflächen durch schmale, bandartige goldene Stege befestigt, bald in bestimmter Ordnung, bald willkürlich, roh und ohne alle Zeichnung. Anschein und Wirkung sind genau dieselben wie bei dem Zellenschmelz der Byzantiner, und zweifellos giebt es einen Zusammenhang zwischen diesem Zellenglas und dem Zellenemail. Haben die Barbaren den Byzantinern das Zellenschmelz abgesehen und in einer roheren Technik nachgeahmt? oder haben die Byzantiner im Gegentheil die Ver-

zierungsweise der Barbaren aufgenommen und mit höherer Geschicklichkeit verfeinert und das Glas in Schmelz verwandelt? Fast möchte man das Letztere annehmen, denn die Beispiele des gothischen, fränkischen, langobardischen Zellenglases sind um einige Jahrhunderte älter als die frühesten des byzantinischen Zellenschmelzes. Die Frage weiter zu verfolgen oder zu entscheiden, ist hier nicht der Ort. Es genügt die Existenz einer Art von germanischer Goldschmiedekunst, einerlei woher sie gekommen sein mag, neben der römischen und byzantinischen im fünften und sechsten Jahrhundert nachgewiesen zu haben.

Aber es giebt noch andere Beweise für eine deutsche Goldschmiedekunst, und zwar auf deutschem Boden und von sicherlich deutscher Art. Wenn wir den zahllos gefundenen Bronzeschmuck der früheren Epoche aus der deutschen Arbeit hinausweisen mußten, so ist doch das keineswegs der Fall bei denjenigen Gegenständen, welche in den Gräbern der Alemannen und Bajuvaren und zwar aus der Epoche der ersten Jahrhunderte nach der Völkerwanderung bis in das achte Jahrhundert hinein zahlreich gefunden worden. Diese Gegenstände, Schmuck und Geräth und Waffen, sind technisch wie ornamental gleich interessant und originell. Sie kennen die Tauschirarbeit, das Beschlagen des Eisens mit Plättchen oder Fäden von Silber und Gold, und ebenso das Niello, die aufgeschmolzene Schwärze, welche Zeichnung oder Grund bildet, beides Kunstweisen, die im Orient zu Hause waren und noch heute zu Hause sind, nicht aber in der antiken classischen Welt.

Und ebenso zeigt die Verzierung ein durchaus eigenthümliches, der classischen Kunst ganz fremdes Element. Es besteht in Thiergestalten von fabelhafter Bildung, in Art von Schlangen, Drachen oder seltsamen Vögeln, Zwitter-

gestalten von Vogel, Vierfüßler und Schlange, deren Köpfe, Beine, Flügel, Schwänze auswachsen, sich bandartig in die Länge ziehen, sich durch einander und um einander schlingen, bald in ordnungslosem Gewirre, bald in kunstvollem System, so daß die Köpfe wieder am Ende in den Schwanz beißen, neue Köpfe, neue Flügel den verlängerten Leibern wieder entwachsen und neue Verschlingungen und Windungen eingehen. Auf dem Schmuck und den eisernen Waffen der Alemannen- und Bajuvarengräber tritt dieses Ornament zum ersten Male bedeutsam auf, aber, wie leicht bemerklich, noch in einem gewissen unfertigen, unausgebildeten Zustande. Obwohl ein Kunstelement, wird es doch mit wenig Kunst behandelt. Es dient, zerstreut und abgerissen, mehr zur Ausfüllung kleinerer Flächen, als zu systemmäßiger Ueberdeckung der ganzen Gegenstände.

Fast gleichzeitig aber zeigen sich die gleichen Motive in einem anderen Lande und in einem ganz anderen Kunstzweige bereits in weit höherer, ja schon überkünstlicher Ausbildung, in den Miniaturen, den Verzierungen der irländischen Manuscripte. Irland war früh direct von Rom aus christianisirt worden und früh, schon im fünften Jahrhundert, hatten die Geistlichen hier Klöster gegründet und eine Art von Cultur und Wissenschaft eingeführt, zu welcher vor allem die Pflege der Schrift und ihre künstlerische Ausstattung gehörte. Von dieser Thätigkeit der irischen Geistlichen haben sich eine größere Anzahl Manuscripte erhalten, welche schon dem sechsten und siebenten Jahrhundert zugeschrieben werden, Manuscripte, deren Initialen und sonstige Verzierungen eben jenes Kunstelement bereits als einen völlig ausgebildeten Kunststil erkennen lassen. Die Initialen, welche sich die ganze Seite der Pergamentblätter herunterziehen, zeigen die Bandverschlingungen, welche aus den Thiergebilden herauswachsen, bereits

in einer so außerordentlich kunstvollen, minutiösen und ganz symmetrischen Verschlingung, daß das suchende Auge den Bändern kaum zu folgen vermag. Der Blick würde sich verwirren, wenn nicht eben die vollständigste Regelmäßigkeit dem verschlungenen Netzwerk zu Grunde läge. Es mag aber als eigenthümlich bei dieser irischen Ornamentation bemerkt werden, daß das Bandwerk in seiner Künstlichkeit die Hauptsache bildet, das thierische Element vor demselben zurücktritt.

Woher nun diese neue, phantastische, der antiken Welt so fremdartige Verzierungsweise, die im fünften Jahrhundert auf einmal auftaucht, um fast durch das ganze Mittelalter, wenn auch mit veränderten Zügen, fortzuleben? Man möchte glauben, daß sie durch irische Mönche, welche im siebenten Jahrhundert das Kloster St. Gallen gründeten, und durch den heiligen Columbanus, den Heidenbekehrer in Deutschland, nach Alemannien gekommen sei, allein jene Gräberfunde sind zum großen Theil schon älter als der heilige Columban und die Gründung von St. Gallen. Wie sie in Irland entstanden oder dort eingeführt worden, müssen wir gänzlich dahin gestellt sein lassen, da uns die Vorgeschichte dieser Insel unbekannt ist. Was aber Deutschland und die germanischen Völker betrifft, so dürfen wir hier auf einen originalen Ursprung und auf ein nationales Kunstelement schließen, wenn wir einen vergleichenden Blick auf andere Zweige der Cultur werfen.

Eben in dieser Epoche, unmittelbar nach der Völkerwanderung, als die neuen Staaten unter Kampf und Gährung sich bildeten, eben in der gleichen Epoche, welcher die Funde der alemannischen und bayrischen Gräber angehören, ist die deutsche Heldensage entstanden, eine Fortpflanzung und Umbildung der Kämpfe, Abenteuer und Heldenthaten im Zeitalter der Völkerwanderung, sowie eine Vermenschlichung der germanischen Mythologie. Wenn nun auch die Lieder dieser ersten dichten-

den Epoche verloren gegangen sind, fast bis auf die letzte Spur, so ist doch der Inhalt erhalten geblieben und in anderen Dichtungsformen einer späteren Zeit auf uns gekommen. In diesen neuen Dichtungen lebt noch immer das gleiche Element jener alten heidnischen Verzierungsweise. In der germanischen und skandinavischen Mythologie sind die Ungeheuer zu Hause und verschlingen schließlich Götter und Welt. In dem ältesten erhaltenen deutschen Gedichte, dem einzigen, das in diese Epoche hinaufreicht, im angelsächsischen Beowulfliede, bildet der Kampf mit einem Ungeheuer einen递 Haupttheil des Inhalts. Kämpfe mit Drachen, Lindwürmern und anderen Thieren ziehen sich noch in die spätere Ritterdichtung hinein. Siegfried, der Lindwurm- oder Drachentödter, ursprünglich wohl ein Heros der Mythologie, steht als größter Held der deutschen Sage im Mittelpunkt des ganzen Sagenkreises der Nibelungen, und es mag dabei erinnert werden, daß er nicht bloß sein Schwert zu führen versteht, daß er, des Schmiedehandwerks kundig, es selber geschmiedet hat. Der Waffenschmied aber, wie Wieland, der berühmte Schmied der Sage, war kein Handwerker, sondern ein hochangesehener Mann; für den Helden gebührte es sich, die Schmiedekunst selber erlernt zu haben, und sie war eine Kunst, wie sie in den Funden jener Gräber erscheint.

Ohne Zweifel liegt dem Einen wie dem Anderen, der Ornamentik wie der Dichtung, der phantastisch-romantische Geist des Germanenthums als schöpferische Kraft zu Grunde, ein so deutscher Geist, der, trotz allem Realismus, nie aussterben wird, wie er denn auch, in veränderten Formen, das ganze Mittelalter lebendig geblieben ist. In dieser frühen Epoche erscheint er nicht allein in den Eisen- und Schmuckarbeiten der Alemannen und Bajuvarier, wir erkennen ihn wieder in den sonderbaren, aus Fischen und Vögeln zusammen-

gesetzten Initialen der langobardischen Manscripte, wie in den Verzierungen angelsächsischer und skandinavischer Häuser und Geräthe, denen neben Hirschen und Pferden auch die Drachen und andere Ungeheuer nicht fehlen.

Der Geist in dieser Ornamentation war so mächtig, daß sich auch die christliche Kunst ihr nicht entziehen konnte. Jene Gräberfunde mag man als rein heidnisch betrachten, obwohl viele schon der Zeit der Christianisirung angehören. Aber ein höchst bedeutendes Kunstwerk christlicher Art und kirchlichen Gebrauches ist uns erhalten geblieben, welches in sehr entschiedener Weise die Drachen- und Schlangendecoration sowie die Technik jener Schmuck- und Eisenarbeiten, die Tauschirung in Silber und Gold und das Niello, mit christlichen Gegenständen und kirchlicher Bestimmung vereint. Dies ist der berühmte im Stifte Kremsmünster aufbewahrte Kelch, welchen der bayerische Herzog Thassilo dem von ihm gegründeten Stifte zum Geschenk gemacht hatte, eine Arbeit also des achten Jahrhunderts, und wie aus Geschichte, Art und Technik zu schließen, sicherlich ein bajuvarisches Kunstwerk von denselben Händen, welche jene Gräberfunde machten.

Die Schlangendecoration, welche auf diesem Kelche neben der Darstellung Christi und der Evangelisten, wenn auch in voller Deutlichkeit und Entschiedenheit alle Nebenflächen füllend, doch noch ziemlich unausgebildet erscheint, wird nach kurzer Zeit schon so bedeutend, daß sie den ornamentalen Stil völlig beherrscht, zumal in den Miniaturen. Die classische Tradition im Ornament verschwindet fast ganz vor ihr oder ordnet sich ihr unter; das Christenthum, die kirchliche Kunst nimmt sie auf und behandelt sie als ein schönes, aber bedeutungsloses Motiv der Verzierung, das, aus urgermanischem Geiste entsprungen, auch dem germanisch-romantischen

Geiste des Mittelalters verwandt und erhalten bleibt. Es wird noch öfter davon die Rede sein.

---

2. Kampf der Urelemente des Geschmacks im Zeitalter der Karolinger und der Kaiser aus dem sächsischen Hause.

Die drei Elemente, aus deren Vereinigung und Vermischung Kunst und Cultur des Mittelalters hervorgehen sollten, standen im Zeitalter Karls des Großen noch unvermittelt neben einander, wenn es auch Gegenstände oder Erscheinungen gab, welche von zweien oder allen dreien die Zeichen an sich trugen. Die christliche Kirche hatte im Norden und Süden, im Westen und Osten des Römerreichs den Sieg davon getragen, die Kirche war organisirt über das ganze weite Frankenreich und das griechische Reich des Ostens, aber classische Sitte und Kunst lebten noch weiter oder lebten sich aus, und germanisches, heidnisches Volksthum war noch überall sichtbar, wo die Deutschen seßhaft geblieben oder sich neue Sitze erobert hatten. Noch loderten nächtlicher Weile die heidnischen Opferfeuer auf den Bergen und in den heiligen Hainen und sollten noch lange als heidnisch lodern, bevor sie in christliche Festfeier verwandelt wurden. Noch mußten die Sachsen mit Feuer und Schwert bezwungen werden, „dem Donar, dem Saxnot und allen Unholden“ zu entsagen, und immer wieder fielen sie zu ihren alten Göttern zurück.

Den besten Beweis, wie wenig jene drei weltgeschichtlichen Momente sich noch gegenseitig durchdrungen hatten, liefert Karl der Große selber in seinem ganzen Wesen und Bestreben.

Ein christlicher Herrscher, verbreitete er das Christenthum nicht mit Milde und Ueberzeugung, sondern mit der Gewalt der Waffen; er wollte lieber vernichten, als das Heidenthum bestehen lassen. Als christlicher Fürst gründete er Klöster, baute er Kirchen und ordnete das Kirchenregiment. Als deutscher Herrscher aus deutschem Stamm förderte er deutsches Volksthum, deutsche Sitte und Sprache. Er ließ die alten Heldensagen und Heldenlieder, wie sie aus den Kriegen und Abenteuern der Völkerwanderung als Früchte einer ersten Blüthenperiode der deutschen Dichtkunst hervorgegangen waren, sammeln und aufzeichnen, denn sie waren schon damals mit dem Untergange bedroht. Er ließ die Gebete, das Glaubensbekenntniß, das Evangelium Matthäi für das Volk in das Deutsche übersetzen. Er machte den Kalender deutsch mit deutscher Bezeichnung der Tage und der Monate. Er wollte eine deutsche Grammatik verfassen lassen, eine Grammatik der althochdeutschen Sprache, welche sich damals im Süden Deutschlands auszubilden und festzustellen begann.

Aber er wurde ein römischer Kaiser, ein Nachfolger der Cäsaren, und er schwärmte für classisches Alterthum, classische Wissenschaft und Kunst. Gelehrte lebten an seinem Hofe, alle aufgewachsen in antiker Bildung, voll von classischer Gelehrsamkeit, soviel davon noch damals zu haben war. Sie gaben sich classische Namen und bildeten eine Art Akademie, an deren Sitzungen, Besprechungen und Reden der Kaiser selber theilnahm. Er hatte Künstler an seinem Hofe, an ihrer Spitze den vielgeschickten, in aller Technik erfahrenen Eginhart, seinen federgewandten Biographen, der wie in lateinischer Sprache und Wissenschaft, so auch in römischer Kunst zu Hause war. Er selber, der Kaiser, hatte schon früh in seiner Regierung im Kriege gegen den Langobardenkönig Desiderius Italien und die überall noch vorhandenen Schätze und Denk-

male seiner Kunst kennen gelernt. Wie Theodorich, der große Ostgothe, kam er nicht als Barbar und Zerstörer, sondern er wollte erhalten und aufbauen. Nordwärts der Alpen in seinem Frankenreiche sollte römische Kunst, römische Architektur wieder erstehen; die Künste sollten eine Wiederbelebung, eine „Renaissance“ erfahren. Aachen, seine geliebte Residenz, sollte ein zweites Rom werden, groß und weit im Plane, geschmückt mit Palästen nach antiker Art, mit Höfen und Säulenhallen. Insofern war er ein Kaiser im antiken Sinne, ein classischer Regent, aber wiederum ein deutscher Herrscher, denn die antike Kunst sollte auf deutschem Boden wieder erstehen.

Sie erstand auch unter dem Bemühen des gewaltigen Herrschers. In Aachen erhob sich das Münster als Central- und Kuppelbau nach dem Muster von San Vitale in Ravenna. Säulen und Glasmosaiken an den Wänden wie in der Kuppel schmückten dasselbe, eherne Pforten bildeten den Eingang, erzgegossene Balustraden schützten die Umgänge. Neben der Kirche erbaute der Kaiser sich einen ausgedehnten Palast, dessen Theile durch Colonnaden verbunden waren, dessen Säle er mit den Gemälden seines Lebens und seiner Thaten verzieren ließ. Gleiche Paläste errichtete er zu Nymwegen und zu Ingelheim im Rheingau, im Gebiete des Weines. Goldschmiede suchte er vieler Orten ansässig zu machen; zu Aachen waren die Steinmetzen thätig, und neben Kirche und Palast bestand eine Erzgießerei, von welcher jene Thore mit Löwenköpfen und jene Erzgitter noch übrig sein mögen.

Aber jene Kunst, die unter ihm entstand, war eine äußerliche und unvollkommene. Man thut ihr zuviel Ehre an, wenn man sie als eine erste Renaissance der antiken Kunst bezeichnet. Sie sollte es wohl sein, aber sie stand auf sehr niedriger Stufe. Was künstlerischen Werth hatte, war mecha-

nische Uebertragung aus Italien. Säulen und Capitäle wurden über die Alpen geschleppt und in Aachen bei den eigenen Bauten verwendet. Die Glasmosaiken, mit denen sich das Münster schmückte, waren der Kirche von Ravenna entnommen, von daher selbst die Reiterstatue Theoderichs hergeholt und nach Aachen verpflanzt. Was sich erhalten hat und auf eigene Art und Arbeit schließen läßt, ist noch roh und unfertig, so der goldene Deckel jenes Evangeliariums, welches sich im Krönungsschatze der deutschen Kaiser (jetzt in Wien) erhalten hat: eine Ueberfülle von Edelsteinen und antiken Gemmen, dicht und plump, ohne feinere Fassung auf die Goldplatte aufgesetzt. Wie jene historischen Wandgemälde beschaffen waren, wissen wir freilich nicht, denn alles ist untergegangen, aber die Miniaturen lassen schließen, daß die Kunst der Maler keine große war, andererseits auch keinen besonderen Stil besaß, weder einen nationalen, noch antiken, noch byzantinischen. Auch die Kunst von Byzanz, fast getödtet durch die Bilderstürmerei, hatte, wie die Kunst Italiens, in dieser Epoche ihren niedrigsten Stand erreicht.

Die Kunst im fränkischen Reiche hätte sich also frei entwickeln können, aber die Kräfte waren unerzogen, Geschmack und Urtheil fehlten; die Entwicklung brauchte mehr Zeit als selbst die lange Regierungsepoche eines so mächtigen und zielbewußten Herrschers, wie es Karl der Große war. Dennoch waren seine Bemühungen nicht unfruchtbar, und sie führten schon unter den nächsten Nachfolgern aus seinem Hause zu einer Erweiterung, selbst zu einer Verbesserung der künstlerischen Arbeit. Unter Ludwig dem Frommen, Karl dem Kahlen und Ludwig dem Deutschen entstanden eine Reihe reich mit Miniaturen geschmückter Manuscripte, Evangeliarien, bei denen gewöhnlich ein Hauptbild den Herrscher selbst auf dem Throne darstellt, portraitartig, costümlich echt, umgeben

von den Großen des Reichs, von Bischöfen, von gewappneten Kriegern, welche neben dem Throne die Ehrenwache halten. Die Bilder sind in allen Aeußerlichkeiten als zuverlässig zu betrachten, getreue Abbilder dessen, was sie darstellen. Aber sie sind auch kunstgeschichtlich interessant, denn, noch frei von byzantinischem Einfluß, haben sie sich auch großentheils von der nachwirkenden Kraft der Antike frei gemacht. Sie zeigen eine gewisse Eigenart, wenn man diese auch noch gerade nicht als eine deutsche bezeichnen kann. Sie sind dazu noch zu unvollkommen. Die Figuren sind nicht anmuthiger, denn auch davon kann bei der Unvollkommenheit noch nicht die Rede sein, aber sie bewegen sich schon mit einer Art Freiheit und Natürlichkeit, welche einen neuen Weg und eine Besserung andeutet. Auch die Falte ist freier, minder gekünstelt in der Zeichnung, minder steif, soweit es die noch unfertige Hand des Künstlers und die Beschaffenheit des Costüms gestattet.

Denn auch das Costüm nimmt an dieser cultur- und kunstgeschichtlichen Entwicklung theil und bildet ein höchst charakteristisches Moment in dem Kampfe und in der Vermischung des classischen und des germanischen Geschmacks. Das Christenthum tritt hier weniger in Frage, nachdem es in Byzanz so eigenthümlich excentrische Erscheinungen hervorgerufen hatte, wie sie im vorigen Abschnitt geschildert worden. Diese Erscheinungen, wie schon angedeutet, wirken nur weiter in der Kirche, in der Geschichte der geistlichen Gewänder, welche sich nunmehr von derjenigen des Laiencostüms, von der Geschichte der weltlichen Moden getrennt hat. Nur im Ornat bleibt Verwandtschaft, wie denn der spätere, uns heute noch erhaltene Krönungsornat der deutschen Kaiser wesentlich aus bischöflichen Gewändern besteht und von der uralt orientalischen thierischen Verzierung die Tradition bewahrt hat.

Die Kleidung der nordischen Barbaren, als sie den Römern bekannt wurden, bestand in einem Rock von Leinwand, einem wollenen, mit Fibel, Spange, Agraffe auf der Schulter gehefteten Mantel; im Winter diente Pelzwerk zu erwärmender Ergänzung. So im allgemeinen bei den Germanen, einzelne Varianten bei den verschiedenen Stämmen vorausgesetzt. Im wesentlichen war das auch die Kleidung der Römer in der Kaiserzeit, die Tunica entsprach dem Rock, das Pallium dem Mantel. Aber abgesehen von der größeren Kunstfertigkeit und der größeren Kostbarkeit des Stoffes war doch ein wesentlicher Unterschied, ein nationaler Gegensatz vorhanden. Die römische Kleidung war weit und faltig, der deutsche Rock lag eng dem Leibe an und hatte enge, aber kurze, fast den ganzen Arm nackt lassende Aermel. Als diese sich bis zur Hand verlängerten, blieben sie eng wie zuvor bei ihrer Kürze. Zur Zeit, da das Frankenreich erblühte und die Herrschaft über die anderen Stämme gewann, wurde dieser enge, anliegende Rock ausdrücklich als fränkische Tracht bezeichnet und der römischen Tunica entgegengesetzt, und ebenso der fränkische, insbesondere von den Friesen (daher „Fries") gearbeitete Mantel mit dem Pallium in Gegensatz gestellt. Nach und nach gewöhnten sich aber die Schriftsteller, wie sie ja alle lateinisch schrieben, auch die deutschen männlichen Gewänder mit den Ausdrücken tunica und pallium zu bezeichnen, und das mag als ein Beweis dienen, daß die deutsche Kleidung immer mehr der römischen, d. i. der spätrömischen, sich näherte und ihr gleich wurde.

Dies geschah völlig erst gegen das Ende des Jahrtausends. Bis dahin aber giebt es Nachrichten in Menge, wie mit lateinischer Sprache und Schriftstellerei, römischer Sitte und römischen Schätzen auch römische Kleidung, selbst die des oströmischen Reiches zu den Germanen gelangt, die letztere

z. B. wenn der griechische Kaiser einen germanischen Fürsten wie den König Chlodwig zum Patricius oder Augustus ernannte, eine Ernennung, welche mit dem Geschenke byzantinischer langer und schleppender Prachtkleidung begleitet war. Kostbarkeiten ließen sich die deutschen Fürsten und Fürstinnen gerne gefallen und verschmähten bei festlichen Aufzügen auch leuchtende seidene Gewänder nicht. Als die Langobarden nach Italien kamen, trugen sie alle die eng anliegende deutsche Kleidung, ein Jahrhundert darnach hatten sie dieselbe nach römischer Art erweitert und die römische Beinkleidung (schon damals mit Hosen) angenommen. Ein langobardischer Fürst in Kriegstracht glich einem römischen Feldherrn.

Unter Karl dem Großen ist der Gegensatz der deutschen oder der fränkischen, wie sie genannt wird, und der römischen Kleidung noch völlig vorhanden. Von dem Kaiser selber heißt es mehrfach, so insbesondere bei seinem Geschichtschreiber Eginhart, daß er sich stets einfach nach fränkischer Weise gekleidet habe, d. h. mit dem anliegenden Rock und dem friesischen Mantel, wozu im Winter noch ein Pelzrock kam. Nur zweimal habe er in Rom fremde Tracht getragen, womit wohl der römische oder griechische Kaiserornat gemeint ist. Es heißt aber auch, daß er bei Festlichkeiten, zumal bei dem Empfange fremder Gesandter, wo er des Reiches Herrlichkeit zu zeigen hatte, sich reich und prächtig gekleidet habe, in Stoffen mit Gold durchwirkt und mit Edelsteinen besetzt. Auch die Franken damals, die Großen seines Reiches und seines Hofes, verschmähten nicht eine reichere Kleidung, den Besatz mit feinem Pelz und dem Gefieder der ausländischen Vögel, feine Stoffe und den Schmuck mit Gold und Steinen. Ihre Kleidung bestand — so wird sie geschildert — in goldverzierten Schuhen, mit langen Riemen, in leinenen bunten

scharlachnen Hosen, welche mit Binden der gleichen Farbe umwunden waren; über diese verbreiteten sich wieder in Kreuzung die Schuhriemen. Sie bestand ferner in einem Rock von glänzender Leinwand und in einem grauen oder blauen Mantel, viereckig, doppelt und so geformt, daß er, um die Schultern gelegt, vorne und rückwärts bis auf die Füße herabreichte, an den Seiten aber kaum die Kniee bedeckte. Art und Schnitt mochten trotzdem noch fränkisch sein, und die Franken auf den erwähnten Bildern der Evangeliarien bestätigen das.

Unklarer ist die Kleidung der Frauen, doch lassen sich ähnliche Verhältnisse nicht verkennen. Die deutsche Matrone trug in Tacitus Zeit ein langes und weites, tunica-artiges Kleid, offen auf der rechten Brust, frei am rechten Arm und gegürtet, so wie man das an der heute s. g. Statue der Thusnelda in den Florentiner Loggien sieht. Dazu trug sie einen auf der Brust gehefteten Mantel, beides nicht ohne farbigen Schmuck. Jene Eigenthümlichkeit der Entblößung von Arm und Brust scheint bald verschwunden zu sein; Kleid und Mantel blieben in ungefähr gleicher Gestalt, wie sie die späteren Römerinnen trugen. Auch die deutschen Frauen verschmähten, als sie in den neuen Reichen der Völkerwanderung mit römischer Art in Berührung kamen, nicht die feinen und kostbaren Stoffe, die schweren und bunten seidenen Gewänder und ebensowenig die Kostbarkeiten und all den Schmuck, den ihnen die classische Kunst und der Reichthum der alten Welt in den eroberten Ländern in die Hände geliefert hatten. Was sie aber nicht so rasch erlangt zu haben scheinen, das war die Würde, die Anmuth, die elegante Vornehmheit im Tragen ihrer Kleidung. Abbildungen deutscher Frauen in der Epoche der Karolinger sind selten; was wir davon finden, z. B. bei fürstlichen Damen vom Hofe Karls

des Kahlen, zeigt in den langen weiten Gewändern von gold=gemustertem oder farbigem Stoffe eine ziemliche Formlosigkeit, weder einen Reichthum schönen Faltenwurfs wie bei den Römerinnen, noch plastische Mitwirkung der Körperformen wie in den folgenden Zeiten des Mittelalters. Ein schwerer Schleier, vielmehr ein Kopftuch, das auf Schultern und Rücken herabfällt, verhüllt noch dazu Haupt und Haare.

Dessen ungeachtet sind die gleichzeitigen Schilderungen entzückt von der Erscheinung vornehmer Frauen, und es mag auch sein, daß die Kunst der Frauen mehr und Besseres aus ihrer formlosen Kleidung zu machen verstand, als die Unvollkommenheit des Miniaturmalers es wiedergeben oder darstellen konnte. So werden in schwungvollen lateinischen Versen Frau und Töchter Karls des Großen vom Dichter Angilbert besungen, nicht als Angehörige eines Barbarenhofes und einer barbarischen Culturepoche, sondern als Kaiserin und kaiserliche Prinzessinnen in allem Glanze und aller Vornehmheit, welche dem Stande gebühren. Die Sage geht von ihnen, daß ihr kaiserlicher Vater sie habe spinnen und weben lassen; sie waren auch in aller Wissenschaft unterrichtet und waren zugegen, wenn fremde Gesandte empfangen wurden, den Glanz des Hofes zu erhöhen. Jene Verse Angilberts schildern sie, wie sie mit großem Gefolge zur Jagd ausreiten, kühn zu Pferde, reich geschmückt vom Scheitel bis zur Fußspitze. Auf den schönen Häuptern glänzt die mit Edelsteinen verzierte Krone, goldene Schnüre oder Purpurbinden fesseln das blonde Haar, frei weht der goldgestickte Schleier um den weißen Nacken; um die glänzenden Schultern legt sich der Marderpelz, goldene Schuhe sitzen an den Füßen, goldene Reifen umschließen Stirne und Hals, goldene Schnüre oder Spangen halten den wallenden Mantel — alles ist geschmückt mit Gold und Steinen. Greifen wir, um ein

Beispiel zu haben, aus der redseligen, an Phrasen reichen Schilderung nur die Verse heraus, welche der Prinzessin Gisela gelten:

„Gisela folget sodann nach Bertha in blendender Weiße,
Mit jungfräulicher Schaar, goldglänzend die Tochter des Königs.
Purpurfäden durchziehen des Schleiers zartes Gewebe,
Und das Gesicht und das Haar, sie schimmern in strahlendem Lichte.
Blendend leuchtet der Hals, erglühend in rosiger Farbe,
Wie von Silber gemacht die Hand, goldglänzend die Stirne,
Selber das Licht der Sonne besiegen die feurigen Augen.
Fröhlich das hurtige Roß besteiget die herrliche Jungfrau."

Was an dieser Schilderung Angilberts außer einer gewissen Höhe des Culturzustandes vor allem auffällt, das ist der außerordentliche Schmuck an Gold, der Körper wie Kleider umzieht. Die goldene Krone, die goldenen Schnüre, welche das Haar durchschlingen, goldene Ketten und Reifen um Stirn, Hals und Arme, goldene Musterung in Schleier und Gewandung, breite goldene Borten, welche alle Kleidung umsäumen, noch dazu mit Edelsteinen besetzt — alles leuchtet und strahlt im Glanze des blanken Goldes. Und das ist in der That nicht bloß eine Sache des zufälligen Geschmacks, sondern eine bedeutungsvolle culturgeschichtliche Erscheinung dieser Zeit. Wie die Menschen und ihre Kleidung, so werden auch große Gegenstände wie Altäre und Mobiliar mit Gold überzogen oder aus Gold und Silber gebildet. Die Gier nach dem rothen Golde war in der Völkerwanderung entstanden. Als die armen und einfachen Germanen sich über die reichen Provinzen des Römerreichs stürzten, fanden sie überall einen außerordentlichen Reichthum goldenen und silbernen Geräthes, aufgehäufte Schätze der antiken Kunst aus einer langen Friedenszeit, deren sie sich als glückliche Eroberer bemächtigten. Von der Kunst dieser Gegenstände verstanden sie wenig oder

nichts, aber das theure und glänzende Material wußten sie zu schätzen. Mit dem Besitz wuchs die Begierde, und mit der Begierde kam Streit, Krieg und Mord. Die blutige Geschichte der Merovinger weiß viel davon zu erzählen. Und nicht bloß die Geschichte. Die Gier nach Gold, welche alle Welt erfüllte, ging in die Sage, in die Dichtung über. Damals entstand oder bildete sich die Sage vom Nibelungenhort, welcher allen seinen Besitzern den Untergang bereitet. Was in Wirklichkeit, in der Geschichte geschah, das wurde von der Dichtung aufgenommen und festgehalten. Zu Karls des Großen und seiner nächsten Nachfolger Zeiten lebt diese Goldgier noch fort in dem außerordentlichen Goldschmuck, mit welchem Körper und Kleidung verziert wurden.

In diesem reichen Goldschmuck liegt nichts, was sich nicht ebenso wohl mit der fränkischen wie mit der römischen Tracht vertragen hätte; der Kampf der engen und der weiten, der kurzen und der langen Tunica bleibt davon unberührt. Die fränkische Kleidung, der anliegende Rock, wird noch unter Otto dem Großen erwähnt, der sie als Sachse und Beherrscher der Franken, d. i. des ganzen Deutschen Reichs, wohl absichtlich trug. Die Bilder dieser Epoche des Ueberganges der Herrschaft an das sächsische Geschlecht und den sächsischen Stamm geben durchweg noch den kurzen Rock zu erkennen, aber er ist merklich weiter geworden, oft, wie es scheint, aufgegürtet und hat sich somit der römischen Form genähert. Darnach wächst er auch über das Knie herab, und im elften Jahrhundert tragen ihn bereits alle Vornehmen lang und weit, und von dieser Form gehen dann weiter alle Veränderungen, über welche bald die Mode gebietet, durch das ganze Mittelalter aus. Das arbeitende Volk behielt freilich den kurzen Rock, aber erweitert zur Gestalt der Blouse. In dieser Form, wie im Urzustande über den Kopf angezogen,

hat sich die alte fränkische Tracht bis ins neunzehnte Jahrhundert erhalten. Die blaue Blouse des französischen Arbeiters ist der Nachkomme des fränkischen Rockes.

Zu unterscheiden von diesem Gang der Dinge ist aber eine andere fremdländische Tracht, welche zuweilen bei den Kaisern und Königinnen erwähnt wird und auch bildlich sich dargestellt findet. Schon von Kaiser Karl dem Großen wurde gesagt, er habe zweimal in Rom die fremde Kleidung angelegt, und von Karl dem Kahlen wird berichtet, er habe ein Jahr vor seinem Tode eine ungewöhnliche Tracht getragen, wenn er zur Kirche gegangen, nämlich eine Dalmatica, die bis zu den Füßen herabging, mit einem Gürtel darüber, den Kopf in eine seidene Hülle gehüllt und darüber das Diadem gesetzt. Das aber war die ceremonielle Tracht, wie sie sich in Byzanz nach orientalischer Art ausgebildet hatte, denn so schildert sie Bischof Liutprand, der Gesandte Ottos des Großen am byzantinischen Hofe: der Beherrscher der Griechen, sagt er, trägt langes Haar, Schleppkleider, weite Aermel und eine Weiberhaube — d. i. jene seidene Hülle Karls des Kahlen —, dagegen, so fährt Liutprand fort, trägt der König der Franken schön gekürztes Haar, eine Kleidung, die von der Weibertracht ganz verschieden ist, und einen Hut. An bildlichen Darstellungen der griechischen Kaiser in dieser Epoche (nach der Beendigung der Bilderstürmerei) fehlt es nicht, es sind aber auch deutsche Kaiser in solcher griechischen Tracht dargestellt und zwar Otto II., der Gemahl der griechischen Prinzessin Theophano, und ebenso Otto III., beider Sohn. Das Unterscheidende, wenn man diese Abbildungen, die sich auf Elfenbeintafeln finden, mit den wenig späteren bildlichen Darstellungen Kaiser Heinrichs II. vergleicht, liegt in der verhüllenden Kopftracht und in der sackartigen, schweren, faltenlosen, auch für den Kaiser weiber-

artigen, bis auf die Füße gerade herabfallenden Kleidung. Bei Kaiser Heinrich II., also im Anfang des elften Jahrhunderts, ist der Rock bereits über die Kniee herabgewachsen und nach dem noch vorhandenen Geschmack reich mit Borten besetzt. So gleicht er völlig der altrömischen Tunica, ist aber wesentlich von der byzantinischen Tracht verschieden. Es läßt sich daher schließen, daß der Einfluß, den die griechische Kaisertochter Theophano am Hofe Ottos II. auf die Moden und Trachten geübt hat, schwerlich über die eigenen Personen oder über den Hof hinausgegangen ist.

Es ist aber bei dieser nunmehr um das Jahr 1000 sich vollziehenden Verschmelzung der fränkischen und der römischen Tracht noch einer bedeutungsvollen Neuerung zu gedenken. Eigentlich nicht einer Neuerung, sondern einer Sitte, welche sich langsam gebildet hat und nunmehr in dieser Zeit deutlich und regelmäßig in die Erscheinung tritt. Das ist die Sitte zwei Röcke oder Tuniken zu tragen, eine über der anderen, von denen die obere ärmellos ist, so daß die untere mit ihren Aermeln stets sichtbar bleibt und mit ihrer anderen Farbe auch bei unvollkommenster Zeichnung sich erkennbar macht. Diese Sitte, welche für die ganze folgende Entwicklung der Costümgeschichte bedeutungsvoll ist, findet ganz gleicherweise bei den Frauen wie bei den Männern statt; bei den ersteren pflegt auch die obere Tunica kürzer zu sein, so daß die untere wie an den Armen, so auch an den Füßen sichtbar wird.

Liutprand gedenkt in den oben angeführten Worten noch eines anderen Unterschiedes zwischen dem griechischen und dem deutschen Kaiser. Der griechische Kaiser, sagt er, hat langes Haar, der König der Franken aber schön gekürztes Haar. Das widerspricht dem alten Herkommen. Die Römer trugen kurzes Haar und glattes Gesicht, die fränkischen Könige aus dem Hause der Merovinger, „die gelockten Könige“, trugen

langes, gelocktes Haar zum Unterschiede von ihren Franken, welche das Haupthaar kurz hielten und vom Bart nur einen Schnurrbart übrig ließen. Pipin aber, Karl der Große und seine Nachfolger setzten die königliche Sitte der Merovinger nicht fort, sondern trugen wie ihre Franken kurzes Haar und den langen Schnurrbart. Die Sachsen folgten ebenfalls der Sitte bis auf Heinrich II., der, wie aus den Abbildungen zu schließen, einen kurzen Vollbart trug. Gleichzeitig also waren dem griechischen Kaiser, der altrömischen Sitte entgegen, die Haare zu langen Locken weiberartig herabgewachsen. Es sollte sich in der nachfolgenden Periode das Verhältniß wiederum ändern.

Wie gesagt, dieses zeitweilige Eindringen griechischer Mode blieb ohne dauernden oder umgestaltenden Einfluß. Mit dem Anfange des elften Jahrhunderts hatte sich das westeuropäische Costüm, der Schwankungen ledig, zu festen und bestimmten Formen herausgebildet, die aber mehr von römischer als von germanischer oder fränkischer Art besitzen. Das stimmt zur übrigen Cultur. —

Auf dem übrigen weiten Gebiete der Cultur, soweit der Geschmack mit seinem Wandel in Frage kommt, ist es mehr das Christliche und das classisch Antike, welches die Signatur der Zeit giebt, als das Germanische und das Römische, wie in unseren bisherigen Schilderungen. Der Ansatz, welchen die beabsichtigte Wiedergeburt der Kunst durch Karl den Großen unter seinen Nachfolgern zu einem deutschen Stil oder zu einer deutscheigenen Kunst gemacht hatte, diese bescheidenen Anfänge gingen völlig wieder verloren unter den Kämpfen der Karolinger unter einander und den Raub-, Brand- und Plünderungszügen, welche von Osten her die Ungarn, von den westlichen Küsten her die Normannen machten. Unter diesen immer sich wiederholenden Einfällen konnte weder das

Westreich noch das fränkische Ostreich, weder Deutschland noch Frankreich zur Ruhe kommen. Die Cultur ging eher rückwärts als vorwärts. Erst mit den Niederlagen der Ungarn und ihrer gänzlichen Besiegung durch Otto trat eine Epoche, wenn nicht des Friedens, doch der Sicherheit ein, da die nunmehr sich verschmelzenden Elemente eine neue Cultur, eine neue Kunst, einen neuen Geschmack konnten entstehen lassen. Gerade unter den Sachsen, unter diesem Stamme, der unter Karl dem Großen culturgeschichtlich noch gar nicht in Frage stand, und unter den großen Kaisern des sächsischen Hauses geschah diese Erhebung, welche man als eine zweite Renaissance bezeichnen muß, wenn man die wohlgemeinten, aber ziemlich erfolglosen Bemühungen des großen Karl als eine erste gelten läßt: auch sie hatten es auf eine Wiedergeburt der classischen Kunst abgesehen, wenigstens war es diese, welche, gerade wie das antike Costüm im Gebiete der Moden und Trachten, wiederum Anstoß und Grundlage abgab, von welcher die neue und original sich entwickelnde Kunst ihren Ausgang nahm. Dies geschah unter der persönlichen Theilnahme der Herrscher des sächsischen Kaiserhauses; die Geistlichkeit aber war es, welche in allen Zweigen der Cultur schaffend und führend voraufging und nun durch mehrere Jahrhunderte den Charakter aller künstlerischen Thätigkeit bestimmte.

Die großen Klöster waren längst die Bewahrer der alten Kunst und Cultur gewesen und nicht bloß die Bewahrer, sondern sie hatten dieselben auch fortgepflanzt. Classisch gebildete Mönche, in Wissenschaft, Sprache, Schrift und Kunstübung gleich erfahren, waren aus England und Irland herübergekommen, waren als Heidenbekehrer in die germanische Wildniß eingedrungen und, wo sie festen Boden gewonnen, hatten sie Klöster gegründet, das Gewonnene zu bewahren und zu verbreiten. Diese Klöster, St. Gallen, Fulda, Tegern-

see und darnach viele andere, hatten das Land herum cultivirt und waren selber herangewachsen zu Stätten eines großen Lebens, das die Ausübung des Landbaues, der Gewerbe, der Kunst, der Wissenschaft in sich einschloß. Die Mönche führten ihre Gebäude, Kirchen wie Wohnhäuser, selber auf als Baumeister wie als Maurer, sie schafften in den Werkstätten die Geräthe wie die Werkzeuge; sie bemalten die Wände mit religiösen Bildern und saßen emsig in ihren Zellen, gebückt über den Manuscripten, beschäftigt und geübt in der Schönschreibekunst, in zierlicher Miniaturmalerei; sie meißelten in Stein, schnitten in Elfenbein und gossen in Erz; sie malten die bunten Fenster für die Kirchen, schrieben Gebete und Chroniken, machten Abschriften der Classiker und dichteten weltlich wie geistlich, lateinisch wie deutsch. Es gab keine nützliche Beschäftigung für das Leben, welche der Klostergeistliche oder sein Mitbewohner, der Laienbruder, nicht geübt hätte; es gab nichts, dessen das Leben bedurfte, was nicht innerhalb der Mauern eines Klosters bereitet wurde. Das Kloster war ein Complex zahlreicher Gebäude, überragt von der hochgebauten Kirche, und der Abt war gleich einem Fürsten, regierte und gebot über Geistliche und Laien, über weite Gebiete, welche dem Kloster zu eigen geworden waren.

Von diesen Klöstern nun ging eine neue Kunst aus, ja eine neue Cultur, die in ihrer Art, nach den Gegenständen durchaus kirchlich, unter den sächsischen Kaisern in Blüthe trat. Unter Karl dem Großen bereits in voller Wirksamkeit, hatten die Klöster doch damals noch die Kunst mit den Laien theilen müssen. Karl der Große war bemüht gewesen, auf allen seinen Pfalzen Goldschmiede anzusiedeln und überall das Handwerk zu heben, und sein erster und vornehmster Baumeister, der Vorstand aller Werkstätten für Kirchen und Paläste, war Eginhart gewesen, ein Laie, allerdings ein

Schüler von dem kunstreichen Fulda. Aber es scheint, daß, wie unter seinen Nachfolgern, die noch erhaltenen Laienwerkstätten, Ueberreste in den ehemaligen Römerstädten, erloschen, diejenigen in den Klöstern sich wieder erhoben. So im neunten Jahrhundert, der Blüthezeit jener großen Klöster, der Zeit des letzten Verfalls auf der einen, der ersten Erhebung auf der andern Seite.

Aber im zehnten Jahrhundert standen schon die Klöster nicht mehr allein. Zu ihnen gesellten sich die großen Kirchenfürsten, die Bischöfe von Mainz, Trier, Salzburg, Paderborn, Hildesheim, Augsburg und andere, arbeiteten selber als Künstler und gründeten Kunstwerkstätten an den Sitzen ihrer Herrschaft, welche mit den Klöstern wetteiferten und sie zum Theil an größeren Leistungen übertrafen. Der neue Eifer, der gerade unter ihnen erwachte, war durch den neuen und nunmehr steten Verkehr hervorgerufen, der das deutsche Königreich wiederum mit Italien verknüpfte. Otto der Große hatte sich in Rom die Kaiserkrone wieder auf das Haupt gesetzt und so das römisch-deutsche Kaiserreich erneuert, wie es Kaiser Karl beabsichtigt hatte. Infolge dessen gab es nun ununterbrochene Verbindung zwischen Italien und Deutschland. Die Kaiser machten ihre Römerzüge und Fürsten, Völker, Geistliche und Laien folgten ihnen. Schon gebildet in classischer Litteratur, des Lateinischen kundig, sahen die hohen Würdenträger noch fast alle die Herrlichkeiten der classischen Kunst auf dem Boden Italiens aufrecht stehen. Diese bildeten ihren Sinn und Geschmack, entflammten ihren Eifer, und die hohen Kirchenfürsten zogen heim mit der Absicht möglichst desgleichen zu thun, Kirchen, Klöster und Städte gleicherweise mit der Kunst und ihren Werken auszustatten.

Nicht minder waren es die Kaiser selber und alle Mitglieder des sächsischen Hauses, männliche wie weibliche, welche

von der gleichen Liebe zur Kunst erfaßt wurden. Sie ließen bauen und arbeiten und beschenkten die Kirchen mit reichen Kunstwerken. In den weiblichen Klöstern selbst, welche unter der unmittelbaren Leitung kaiserlicher Prinzessinnen standen oder von ihnen gestiftet waren, wurde gestickt, gewebt, gewirkt, geistliche Gewände wie Wandteppiche mit Heiligen verziert, alles in Erneuerung der Kunstübung und zu Ehren der Kirche. Da geschah es denn, nicht ohne den Einfluß dieses neu erwachten Geistes und einer neu erwachten Liebe zum classischen Alterthum, daß der Kaisersohn, der nachherige Kaiser Otto II., sich mit der feingebildeten griechischen Prinzessin Theophano vermählte. Im griechischen Reiche und seiner Hauptstadt Constantinopel hatte sich die Kunst nach dem tiefen Verfall im Jahrhundert der Bilderstürmerei aufs neue wieder erhoben, und wenn sie auch eine ganz andere geworden als jene classische Kunst der Griechen, so war sie doch wiederum in Zeichnung und Technik der jungen Kunst des Abendlandes vorausgeeilt. Mit Theophano kam ein griechisches Gefolge von Hofleuten und Künstlern, es kam Bekanntschaft mit der griechischen Sprache, es kam verfeinerte Lebensart an den deutschen Hof, was alles dieser Hinneigung zum Alterthum nur Vorschub leisten konnte.

Aus dieser Ehe ging Otto III. hervor, der gleichsam die Blüthe, die Blume dieser ganzen, der Herrlichkeit des Alterthums zugekehrten Bewegung im zehnten Jahrhundert in sich darstellt. Aufgewachsen unter den Augen und dem Einfluß seiner griechischen Mutter, erzogen und gebildet durch den Bischof Bernward von Hildesheim, der in Italien die künstlerische Hinterlassenschaft der Griechen und der Römer kennen gelernt hatte und, selber kunsterfahren und begeistert für die Kunst, der vornehmste und bedeutendste von allen jenen Kirchenfürsten war, welche damals die Kunst wieder erweckten, so

füllte sich seine Seele in jungen Jahren mit den Bildern vergangener Pracht und Größe. Früh stillte er seine Sehnsucht nach Italien, träumte im Palast des Cäsaren den schönen Traum von der Wiederaufrichtung des weiten Römerreichs, von der Wiederbelebung alter Kunst und Cultur. Es war ein kurzer Traum, für ihn und die Welt. Noch ein Jüngling, schied er aus dem Leben (1002), ehe er nur den Traum ausgeträumt und den Versuch der Verwirklichung gemacht hatte, und fast ebenso schnell endete die antiquarisch-classische Richtung, welche diesen phantasiereichen Geist gezeitigt hatte, freilich nicht ohne die Anregung für eine neue, aber andersartige Richtung der Cultur gegeben zu haben.

Noch im neunten Jahrhundert erschienen zwei deutsche Dichtungen, eine fränkische und eine sächsische, Bearbeitungen der Evangelien, das Leben des Heilands (Heliand) darstellend. Es war eine Nachwirkung jener Bestrebungen Karls des Großen für die deutsche Sprache. Ein halbes Jahrhundert später dichtete ein angehender Mönch, der junge Ekkehard, eine deutsche Heldensage in lateinischen Versen, nur eine Umdichtung aus dem Deutschen in das Lateinische. Das Studium und der Gebrauch des Lateinischen war neu erwacht und selbst in die Frauenklöster eingedrungen, wo es wie künstlerisch arbeitende, so auch gelehrte Frauen gab. Die Gandersheimer Nonne Roswitha ahmte selbst den Terenz nach und verfaßte in lateinischer Sprache eine Anzahl Komödien, freien Inhalts wie jene des Terenz, allzu frei nach unseren Begriffen für Kloster und Religion, aber im Sinne jener Zeit entschuldigt, weil die Tendenz auf christlich religiöse Ziele hinauslief. Man konnte in der Nachahmung des alten Vorbildes kaum weitergehn. Und wie die Sprache, so die Schriftzüge, welche in diesem Jahrhundert die klaren, runden, offenen und einfachen Charaktere der lateinischen Buchstaben annahmen.

Es war eine classische Schönschrift auch ohne alle Verzierung. Selbst die reichgeschmückten Initialen der vielen und kostbaren Manuscripte dieser Zeit — denn die Schönschrift galt für eine Kunst — nehmen in ihrer Grundgestalt die Form der großen lateinischen Buchstaben an und lassen diese in ihren breiten Zügen immer deutlich erkennen. Dazwischen aber, als verzierendes Füllwerk, lebt noch die alte Weise der Verflechtung und Verschlingung von Bändern und Riemchen fort, aber klarer, offener, mehr pflanzenartig aus dem Stamm der Buchstaben herauswachsend, als in Köpfen und Beinen von Drachen und Vögeln beginnend und auslaufend, wie in dem Manuscriptornament der vorigen Epoche. Man sieht viel seltener die Köpfe als Abschlüsse und noch seltener die Leiber, welche ganz in Bandwerk aufgelöst sind. Das System dieser Initialen hat mehr classische Ruhe gewonnen; es flimmert nicht mehr vor den Augen.

Ueberhaupt tritt gerade das phantastische deutsche Element im neunten und mehr noch im zehnten Jahrhundert zurück. Classische Motive, Akanthuswindungen in mannigfacher Gestalt als Füllung, wie gereifte Akanthusblätter als Umrahmung, bilden ein gewöhnliches Element der geschnitzten Elfenbeintafeln, wie auf jenen berühmten, als Einband verwendeten Tafeln, welche uns als das Werk des St. Galler Mönches und Künstlers Tutilo erhalten sind. Ebenso kommen Mäanderbildungen vor. Erst gegen das Ende dieser Epoche, gegen den Beginn des romanischen Stils, tritt das phantastische Ornament wieder hervor, umschlingt die Capitäle und schmückt in seltsamen Thiergestalten das Geräthe und drängt sich in alle Decoration ein. Das gehört schon der neuen Zeit, dem neuen Jahrtausend an.

Eine solche vortheilhafte Aenderung des Geschmacks, wie sie die Buchstabenschrift und die Initialen des zehnten Jahr-

hunderts zeigen, ist freilich nicht in allen Kunstzweigen zu bemerken. Man findet im ganzen mehr die Erweiterung der Künste als eine Verbesserung derselben, mehr die Aufnahme neuer Technik als Vervollkommnung in Zeichnung und Modellirung, zumal in der Darstellung des Figürlichen. Wir wissen freilich wenig, wie diese letzte beschaffen war, wenn wir auch lesen, daß das Gemälde seiner Ungarnschlacht, mit welcher Otto seine Pfalz in Merseburg schmücken ließ, mehr der Wirklichkeit als einer Abbildung geglichen habe. Nur ein einziger Ueberrest von allen den zahllosen Malereien, mit welchen die geistlichen Maler die Wände ihrer Kirchen bedeckten, giebt noch heute eine Vorstellung, die wieder aufgedeckten Gemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Insel Reichenau im Bodensee. Diese Gemälde, Arbeiten vom Ende des zehnten Jahrhunderts, selbstverständlich biblischen Gegenstandes, obwohl unvollkommen in der Zeichnung, verfehlt in aller Perspective, zeigen, ganz der Richtung der Zeit entsprechend, in ihrem allgemeinen Charakter eine große Verwandtschaft mit den italienischen Wandgemälden der römischen Kaiserzeit. Sie erwecken völlig die Erinnerung, und man muß annehmen, daß ihre Künstler jene Vorbilder mit eigenen Augen gesehen haben, was ja bei der Nähe Italiens auch leicht erklärlich ist.

Dagegen hat sich die Goldschmiedekunst des zehnten Jahrhunderts von den Vorbildern des Alterthums fast losgesagt. Wenn in irgend einem Kunstzweige die erneute byzantinische Kunst einen Einfluß geübt hat, so ist es eben in der Goldschmiedekunst. Die Technik ist eine andere geworden, als sie das classische Alterthum geübt hat; sie ist zum Theil eine andere geworden, als sie unter Karl dem Großen bestand. Sie ist gewachsen in verfeinerter Technik, sie hat die technische Rohheit, welche sie noch unter den Karolingern

kennzeichnete, abgelegt, sie ist eine wahre, in mancher Beziehung höchst vollkommene und in reichster Weise geübte Kunst geworden. Man kann sie in diesem zehnten Jahrhundert die Lieblingskunst der Klöster und der bischöflichen Werkstätten nennen. Die Verbesserung ist vorzugsweise auf Rechnung byzantinischer Vorbilder zu setzen, welche zahlreich nach dem westlichen Reiche gebracht wurden, und ebenso auf Rechnung jener Künstler, welche mit der Prinzessin Theophano nach Deutschland kamen, wenn sich das auch im einzelnen nicht nachweisen läßt. Die Verwandtschaft aber der byzantinischen und der abendländischen Goldschmiedearbeiten dieses Jahrhunderts, eine Verwandtschaft, welche oftmals das Urtheil über die Herkunft unsicher macht, erlaubt den Schluß. Als byzantinisch der Entstehung und der Unterweisung nach muß man das Zellenschmelz oder Email cloisonné auf Goldplatten bezeichnen, welches als malerische Flächenverzierung an die Stelle des alten Zellenglases getreten war. Es hatte durchaus seine Blüthezeit im zehnten Jahrhundert, ebensowohl im byzantinischen Reiche, wie in Deutschland, wo es, wenn auch unvollkommen, doch mit Sicherheit gearbeitet wurde. Neben wirklich byzantinischen Arbeiten, gekennzeichnet durch griechische Inschriften, sind auch solche von deutscher Herkunft, Reliquiarien, Cruzifixe, Schmuckstücke, in Trier, Essen, Limburg, im braunschweigisch-lüneburgischen Reliquienschatz erhalten. Ausgezeichnet in Farbe und Transparenz des Schmelzes, sind sie sehr ungenügend in der Darstellung des Figürlichen.

Ein zweiter Fortschritt der Goldschmiedekunst liegt in der Verfeinerung, in der reichen und kunstvolleren Anwendung des Filigrans, das auf den Gegenständen der Epoche Karls des Großen schon vorkommt als Füllung zwischen den massenhaften Edelsteinen, aber in einer rohen und unkünstlerischen

Weise. Die Edelsteine selber erscheinen mit den Perlen in geschmackvollerer, maßvollerer Anwendung, und nicht bloß das, ihre Fassung hat sich zu einer überaus zierlichen und reizvollen Kunst entwickelt. Das Niello ist zwar nicht neu, aber auch diese Technik ist verfeinert und füllt die Flächen mit anmuthig gewundenem Ornament. Die Goldschmiedekunst dieser Epoche wäre eine ganz vollkommene, eine classische Kunst, wenn sie nicht in allem, was Menschenfigur ist, durchaus unzulänglich wäre. Dies gilt von der malerischen Darstellung in Zellenschmelz, wie von der plastischen in getriebener Arbeit.

Die Plastik, die Sculptur im großen, der Erzguß, zeigen sich fast nur dadurch als ein Geschöpf dieser antikisirenden Epoche, daß sie überhaupt existiren. Die Anregung dazu ist aus dem erneuten Verkehr mit Italien, aus dem Besuche der kunstliebenden deutschen Bischöfe in Rom entstanden, wie sich das bei dem Bischof Bernward von Hildesheim und seinen erzgegossenen Hauptwerken nachweisen läßt. Eines derselben, die große, mit figürlichen Gegenständen biblischer Art umzogene Säule, ist aus der Betrachtung der Trajanssäule hervorgegangen und eine christliche Nachahmung derselben. Auch die großen Erzthüren mit christlichen Darstellungen in Relief ruhen auf antiken Vorbildern. Das ist aber auch alles, was an antike, classische Art und Kunst erinnert. In der Composition, in der Ausführung, im Relief sind sie der Beginn einer neuen Kunst und Kunstrichtung, aber einer solchen, die fast noch auf der Stufe kindlichen Könnens und Schaffens sich befindet. Statt den ruhigen, gemessenen Stil der classischen Vorbilder zu zeigen oder auch das Studium desselben nur anzudeuten, läßt sich im Gegentheil Beobachtung und Nachahmung der Natur aufs deutlichste erkennen, wenigstens Absicht und Wille einer solchen, denn die Wiedergabe der

Natur selbst ist eine ganz unvollkommene. Die Bewegungen der Körper, welche das jedesmalige Motiv, zum Beispiel bei der Tödtung Abels, zum Ausdruck bringen sollen, sind viel stärker, viel gewaltiger, als der classische Stil es erlauben würde; sie sind sehr ungeschickt, und dennoch, wie sich nicht verkennen läßt, der Natur abgesehen. Was aber am meisten der classischen Art widerstreitet, das ist die Behandlung des Reliefs, welche allen, von der Antike, sowohl im Flachrelief wie im Hochrelief, beobachteten Gesetzen entgegen steht. Die Füße wurzeln fest in der Platte, die untere Hälften der Körper lösen sich nicht von der Fläche, die oberen aber, Kopf, Schulter, Arme treten frei heraus, vorspringend in die Luft. Es ist eine ganz unbeholfene Kunstweise, die von den Regeln eines Reliefs, was Höhe und Tiefe und Linienfluß und Perspective betrifft, noch keine Ahnung hat.

Im wesentlichen stehen auch die kleineren Arbeiten der Plastik, die Elfenbeinreliefs, welche in ziemlicher Zahl erhalten sind, auf demselben Standpunkt. Die Gruppen stehen über einander statt neben oder hinter einander, im Vordergrunde stehen oft kleine Figuren, hinter oder über ihnen größere Figuren. Die antike Tradition scheint völlig erloschen, abgesehen von den gereihten Akanthusblättern, welche wohl die Tafel umranden; ein neuer Kunstgeschmack steht erst im allerrohsten Beginnen. Dasselbe ist auch der Fall mit den berühmten Externsteinen in Westphalen, einem großen, in den Felsen gehauenen Relief der Kreuzabnahme Christi aus dem Anfang des elften Jahrhunderts, bei dem nur das Streben nach einer gewissen natürlichen Lebendigkeit zum Ausdruck kommt, in einer fast zur Carricatur übertriebenen Weise.

Nur ein einziges größeres plastisches Werk dieser Epoche erinnert entschieden an antike, classische Art, selbst mit seinen oft räthselhaften Darstellungen, die uns mehr mythologisch als

christlich anmuthen. Es sind die in Erz gegossenen Thüren des Domes von Augsburg. Sie sind wie die Thüren in Hildesheim in viereckige Felder eingetheilt, und jedes Feld ist mit einer figürlichen Darstellung in Relief verziert. Aber das Relief ist so antik flach gehalten, der Figuren sind so wenige, die Bewegungen so maßvoll, die Zeichnung so voll classischer Ruhe und Anmuth, ungeachtet aller Fehler im einzelnen, daß der allgemeine Eindruck völlig unter der Herrschaft der Antike steht.

Wir wissen nicht, wann und durch wen diese Augsburger Thüren entstanden sind; wir können nur sagen, daß sie dieser Epoche, dem zehnten Jahrhundert, vermuthlich dem Ende desselben, angehören. Ihren antiken Charakter kann man durch die größere Nähe Italiens erklären, gleich den Wandgemälden der Kirche von Oberzell auf der Insel Reichenau, man mag ihn aber ebenso oder zugleich auf Rechnung des antikisirenden Geschmacks im zehnten Jahrhundert setzen. Es würde dann folgen, daß diese Richtung stärker und reiner im Süden Deutschlands zum Ausdruck gelangt sei, als im Norden unter der Herrschaft des sächsischen Hauses, wo keinerlei Tradition, keinerlei Erinnerungen oder Denkmale auf die Römerzeit hinwiesen. Südwärts des großen Limes, der einstmals das Römerreich von den Germanen schied, mag römische Ueberlieferung noch lebendiger geblieben sein, als wir bei dem Mangel erhaltener Gegenstände ahnen mögen. Die neue Zeit, welche mit dem elften Jahrhundert anbrach, hat dann beide Richtungen vermischt, die antike Tradition im Süden, den beginnenden Naturalismus im Norden. Sie hat an ihrer Stelle einen neuen Stil, einen neuen Geschmack entstehen lassen, den ersten rein mittelalterlichen.

---

3. Der Geschmack in der Blüthezeit des Ritterthums.
(1. Abtheilung.)

Um die Mitte des elften Jahrhunderts dichtete ein Mönch in lateinischer Sprache den „Rudlieb“, einen Roman deutschen der Heldensage verwandten Inhalts, gleichwie hundert Jahre früher der geistliche Schüler Ekkehard das lateinische Heldengedicht „Waltarius mit der starken Hand“ gedichtet hatte. Gleichzeitig im zehnten und elften Jahrhundert zogen wandernde Sänger niederen, auch geistlichen Standes von Hof zu Hof, von Burg zu Burg und dichteten und sangen Lieder, Trinklieder, Liebeslieder, Spottlieder, in gereimten lateinischen Versen. Es war das letzte starke Erklingen des nachlebenden klassischen Alterthums vor der Erhebung einer neuen rein mittelalterlichen Cultur, welche von dem an das ganze Abendland beherrschte.

Das elfte Jahrhundert ist wie eine Ruhepause nach dem tausendjährigen Kampfe, den das classische Alterthum, Christenthum und Germanenthum mit einander geführt haben. Es ist Frieden geschlossen unter den Streitenden; ein jeder hat vom anderen auf- und angenommen und ein Zustand der Aussöhnung ist eingetreten. Das Alterthum scheint verschwunden und seine fortlebenden Züge sind in Kunst und Geschmack kaum erkennbar; sie sind da, aber umgewandelt. Der Germane ist in Wahrheit Christ geworden, Christ bis zur Schwärmerei, bereit zum hingebenden Opfer seiner selbst; aber auch das Christenthum hat von seinem Geiste angenommen, von seiner tiefen Empfindung, von seiner Phantasie. An der Bildung des classischen Alterthums ist die Bildung der nordischen Völker zur Selbständigkeit herangewachsen; sie bedürfen derselben nicht mehr und schaffen nun nach ihrem eigenen Ge-

schmack ihre eigene Kunst, ihre eigene Dichtung, ihre eigene Kleidung und Sitte. Wenn Karl der Große und dann die Ottonen mit ihren großen Kirchenfürsten eine Renaissance der Antike versuchten, so war der Erfolg nur die erhöhte Kraft der Nationen, nunmehr ihre eigenen Wege zu gehen. Karls des Großen gleichzeitige Bemühungen um deutsches Volksthum, um deutsche Sprache und Dichtung hatten nicht Bestand gehabt. Das zehnte Jahrhundert schrieb und dichtete lateinisch, kleidete sich römisch und suchte, wie schwach auch immer, mit antiker Kunst zu wetteifern. Das nimmt im elften Jahrhundert ein Ende. Wenn die Geistlichen bis dahin die lateinische Sprache in Dichtung und Prosa begünstigt hatten, wenn die classischen Schriftsteller ihnen Vorbild und Genuß, wenn sie ihnen Grundlage aller Bildung gewesen waren, so sind sie es selbst, die Geistlichen, welche alsbald dem Gebrauch des Lateinischen entgegen treten und selber die Dichtung in den Landessprachen beginnen.

Nach der Ruhepause im elften Jahrhundert schießt die Saat rasch empor. Die alten oder neu gebildeten Landessprachen, die deutsche wie die romanischen, treten in ihr litterarisches Recht ein. Ein neuer Geschmack kommt über die Welt. Im zehnten Jahrhundert schien die antike Kleidung über die fränkische oder deutsche den Sieg davon getragen zu haben; jetzt bildet sich von ihr aus ein neues Costüm. Es entstehen neue Kleiderformen, welche das ganze europäische Abendland, alle cultivirten christlichen Staaten gleichmäßig beherrschen, wenn auch Varianten in den einzelnen Ländern sich unterscheiden lassen, nicht anders wie heute. Es entsteht von nun an die europäische Mode als gemeinsame Kleidung der vornehmen Welt, deren Wechsel von Jahrhundert zu Jahrhundert ein rascheres Tempo annimmt. Wie die antiken Kleiderformen unter der neuen Mode, so ver-

schwindet auch die fränkische Tracht aus den Höhen des Lebens und bleibt allein in den untersten Classen der Gesellschaft, bis sie auch hier unter Volks- und Arbeitstrachten erlischt. Und wie in der Kleidung, so auf anderen Gebieten der Cultur; es entsteht eine neue Litteratur, eine neue Kunst, eine neue Bildung, neues Leben und neue Sitte. Diese neue und originelle Cultur, die eigentliche Cultur des Mittelalters, ruht auf jenen drei Elementen, dem Christenthum, dem Germanenthum und dem classischen Alterthum, aber ihr Kampf hat aufgehört; sie sind alle drei hinüber gegangen in eine neue Welt der Erscheinungen, die dem ganzen abendländischen Europa gemeinsam, und doch in jedem Lande national ist.

Ohne Zweifel spielt während dieser nächsten kommenden Jahrhunderte, vom elften angefangen, Deutschland, das erneute Kaiserreich, die erste Rolle in dem politischen Leben Europas. Es erhebt selber den Anspruch, den Anspruch auf die Wiedererneuerung und die Erbschaft des alten Cäsarenreiches, und wenn nicht die Herrschaft, so wird dem deutschen Kaiser und Könige doch der erste und vornehmste Rang zugestanden. Dennoch ist die neue Cultur in ihren Formen nicht von Deutschland ausgegangen; wenigstens der Anstoß nicht von ihm gekommen, wenn auch einige der schönsten Blüthen und die reifsten Früchte gerade der nächsten Periode in Deutschland gezeitigt worden sind.

Es war der jüngste und der westlichste Staat Europas, und nicht einmal ein christlicher, der zuerst eigenartig eine neue Cultur, jene Cultur der Verfeinerung, der edlen Sitte, des von Poesie erfüllten Lebens, die Cultur, um es mit einem Wort zu sagen, die Cultur des Ritterthums ausbildete. Es waren die Araber Spaniens noch im Ommajahden-Reiche von Cordova, welche, in Bebauung und Pflege des Bodens, in der Vollkommenheit und Ausdehnung ihrer mannigfachen

Industrie, damals selbst in der Wissenschaft allen christlichen Ländern Europas vorangehend, unter dieser Blüthe der Provinzen und der Städte, unter dem durch Arbeit und Handel erworbenen Reichthum, zuerst ein Leben schufen, ein ritterliches Leben, das durch eine farbenreiche Kunst, durch Frauenliebe und Dichtung, sowie durch milde, anmuthige Sitte verherrlicht wurde. In den Kämpfen mit den Christen Spaniens ging der ritterliche Geist auf diese über, kam von dort nach Frankreich, mit den Normannen nach England und mit denselben nach Sicilien und Italien. Die wilden Normannen, welche noch ein bis zwei Jahrhunderte vorher alle Küsten Europas unsicher gemacht hatten und bis tief in die Länder, durch Frankreich und die Niederlande bis nach Deutschland hinein ihre Grausamkeiten und ihre Verwüstungen getragen hatten, sie wurden nun seit dem elften und zwölften Jahrhundert die Vorbilder der Ritterschaft, wenigstens, was Tapferkeit, Heldenthum und kriegerische Abenteuerlust betrifft. Sie haben in der Kunst ihren Theil zur Architektur, zur Ausbildung des romanischen Stils beigetragen; früher Gegner des Christenthums, wurden sie Anhänger und Vertheidiger des Papstthums; sie wurden die ersten typischen Helden der Kreuzzüge, die zunächst und in ihrem Beginn ein Werk der Franzosen waren.

In Frankreich hatte sich früher der schwärmerische, ideale Geist der Ritterschaft ausgebildet und früher als in Deutschland ritterliche Sitte und ritterliches Leben. Früher als die Lieder der deutschen Minnesänger ertönten diejenigen der Troubadours, angeregt durch die Liebeslieder und Gesänge, die von Spanien, von Christen und Arabern, herüberklangen. Zuerst in Frankreich erhob sich die epische Dichtkunst in der eigenen Landessprache mit der Wiederaufnahme und Neugestaltung der alten verklungenen Sagen und Heldengedichte.

Zuerst in Frankreich entstand die Verehrung der Frauen im Charakter jener Liebesschwärmerei, welche für die höfisch-ritterliche Epoche den befruchtenden Kern des Lebens bildet, und mit dem Frauencultus jene religiöse Schwärmerei, welche die ganze christliche Ritterschaft zur Wiedereroberung und zum Schutze des heiligen Grabes in den fernen Orient, in den Kampf mit den Ungläubigen trieb.

All das entstand, während in Deutschland ein Jahrhundert und länger Staat und Kirche einen Kampf um die Herrschaft führten. Christenthum und Germanenthum kämpften nicht mehr; die Germanen waren so gute Christen wie die Romanen; aber Kaiser und Papst kämpften mit einander. Während deß kommt, anregend und vorbildend, von Frankreich nach Deutschland hierüber, was dort neu entstanden war. Man merkt diesen französischen Einfluß vor allem an der Sprache selbst, in welche alle die französischen Ausdrücke, welche das Ritterthum in Streit, Turnier, Jagd und sonstiger ritterlicher Sitte betreffen, aufgenommen werden. Das Liebeslied, der Minnegesang, entsteht nach dem Beispiel der Troubadours erst bei den Volkssängern, dann seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts werden die Ritter selber Dichter und singen ihre eigenen Liebeslieder. Die Ritter lernen französisch, obwohl ihrer nicht viele sind, welche schreiben und lesen können, und übersetzen und überarbeiten in deutschen Versen die französischen Epen, sowohl diejenigen echt französischen oder bretonischen von König Artus und den Helden seiner Tafelrunde, sowie diejenigen antiken Gegenstandes, wie den Trojanerkrieg und die Geschichte Alexanders des Großen. Sie alle werden nunmehr, jeden classischen Charakters entkleidet, ganz und gar im Gewande und im Geiste des neuen Ritterthums dargestellt. Die ersten Bearbeitungen sind noch das Werk deutscher Geistlichen, wie die Aeneide des „Pfaffen" Konrad und das

Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht. Dann nehmen ihnen ritterliche und Laiendichter die Arbeit ab. Und wie das deutsche Minnelied neu entsteht, so lebt auch aufs neue die deutsche Heldensage wieder auf, alten Inhalts, aber in neuen Formen, umgegossen in Geist und Sitte dieser Epoche. Um die Mitte und gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts ist auch in Deutschland die neue Cultur auf ihrer Höhe angekommen; Leben und Kunst, die Menschen selber sind umgewandelt; das Ritterthum steht in seiner idealen Blüthe. Es ist die glanzvolle Zeit der hohenstaufischen Kaiser.

Worin besteht nun das Wesen dieser neuen Cultur, die nach allen Richtungen einen verfeinerten Geschmack, ein verfeinertes Gefühl, eine Verschönerung des Lebens und alles dessen zeigt, was die Zeit nur hervorzubringen, zu arbeiten und zu schaffen vermag?

Im Mittelpunkt dieser ganzen Umwandlung stehen zwei Wesen: Gott und die Frau. Das Christenthum ist, wie schon angedeutet, zu einem Glauben geworden, der das ganze Innere des Menschen erfüllt, alle seine Gefühle in Anspruch nimmt, seinen Arm, sein Schwert, seine Thaten, ihn selbst, wenn es sein muß, als Opfer verlangt. Der Dienst des Ritters gehört, außer seinem Lehnsherrn, zunächst seinem Gott. Diese Gesinnung ist es, welche ihn, den Einzelnen, den religiösen Schwärmer auf die Pilgerfahrt zum heiligen Grabe oder zum Kampfe wider die Ungläubigen in den Kreuzzug treibt, mag immerhin die hohe Politik der Päpste diese religiöse Bewegung für die eigene Herrschaft geschickt benutzen, zum Theil in Scene setzen. Die religiöse Schwärmerei des Ritters ist da; er kämpft nicht für den Papst, den er selber ohne Scheu bekämpft, er kämpft für seinen Glauben, für sein Seelenheil, für seinen Christus und die Befreiung und Beschützung des

heiligen Grabes. Der Ritter dieser Epoche ist ohne Religion nicht denkbar.

Das zweite, fast noch im höheren Grade bewegende Moment ist die Frau. Die Verehrung der Frau ist eine andere Religion für ihn, ein anderer Cultus, eine andere ideale Schwärmerei. Die Frau, nicht die Ehegattin, sondern die erwählte Dame seines Herzens, hebt den Ritter auf den Thron, ihr gilt sein Dienst neben seinem Gotte, für sie oder in ihrem Namen kämpft er, ihr gelten seine Lieder, seine Thaten, sein Ruhm im Turnier wie in der ernsten Schlacht. Unter den Augen schöner Frauen bricht er die ritterliche Lanze, von ihrer Hand wird sein Sieg belohnt und gekrönt. Von ihr entlassen, zieht er auf Abenteuer, in den heiligen Krieg, zu ihr treibt die Sehnsucht ihn wieder zurück. Für sie, ihre Gegenliebe oder ihre Anerkennung zu erringen, vollführt er Heldenthaten, begeht er aber auch die seltsamsten, uns heute unbegreiflichen Thorheiten, die aber damals die Theilnahme, die Anerkennung, die Bewunderung der Zeitgenossen fanden. Ohne diesen schwärmerischen, idealen Frauencultus wären weder die Lieder der französischen Troubadours noch der Minnegesang in Deuschland entstanden, ohne ihn hätten beide nicht ihre Eigenthümlichkeit erhalten. Und wie die Fürsten und Grafen Frankreichs, so nahmen deutsche Kaiser und deutsche Fürsten an beidem theil, am Frauencultus wie am Liebeslied, und wie die hohen Häupter, so die einfachen Ritter und was an talentvollen Sängern mit ihnen verkehrte. Diese Art der lyrischen Dichtung war im ganzen Ritterthum Kunst und Sitte der Zeit geworden.

Aber bevor die Frau auf diesen idealen Thron gelangen konnte, von wo aus sie den Geschmack in allen Zweigen und Richtungen der Cultur beherrschen sollte, mußte sie selber sich vollkommen umwandeln, sie mußte zuvor sich des Thrones,

ihrer hohen Stellung würdig machen. Die Frau mußte zur feinen und hochgebildeten Dame geworden sein; wenn ihr Lieder gewidmet wurden, mußte sie dieselben so empfinden, verstehen und würdigen, um dem Sänger zur Belohnung ihre Gunst zuzuwenden. Der Verehrung des Mannes mußte sie die verehrungswürdige Erscheinung entgegentragen, der Galanterie, der ritterlichen Huldigung mußte sie mit feinem Anstand, mit eleganter, vornehmer Haltung, mit edler Schönheit entgegenkommen. Der ritterliche Frauencultus ist nicht denkbar, ohne daß die Frau in Wesen und Erscheinung derselben entsprach. Und in diesem Sinne hat sich die Frau in der That, die Frau des ritterlichen Europa in der Epoche vom zehnten bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts, von der sächsischen Kaiserzeit bis zur Höhezeit der hohenstaufischen Kaiser, umgewandelt. Die Frau ist Dame geworden, Dame von Welt und Geschmack.

Im Hause der Merovinger hatten die leidenschaftlichen Frauen viel Unheil gestiftet; unter den Karolingern scheinen die Leidenschaften eingeschlafen. Die schönen Töchter Karls des Großen lernen fleißig, machen glänzende Toilette, zieren den Hof bei festlichen Gelegenheiten, reiten und jagen, aber sie spielen keine Rolle; und so bleibt es unter den Nachfolgern des großen Kaisers aus seinem Geschlechte. Nur die englischen Frauen treten bedeutender hervor, die Fürstinnen der angelsächsischen Reiche, aber mehr durch die Tugenden der Milde als der Herrschsucht; sie sind fromm und gelehrt, schreiben sogar religiöse Bücher, sie sind arbeitsam und kunstverständig, daß ihre Stickereien, mit denen sie Geistliche und Kirchen beschenken, durch die ganze damalige Welt berühmt werden und die Kunst weiblicher Stickerei geradezu als Opus Anglicum bezeichnet wird. Einen Begriff von ihrer Hände Arbeit, von ihrem Geschmack in diesen Dingen giebt die be-

rühmte Stickerei von Bayeux, wo sie aufbewahrt wird, zwar nicht das Werk einer angelsächsischen Fürstin, aber ihrer nächsten Nachfolgerin, der Königin Mathilde, Gemahlin Wilhelms des Eroberers. Diese Arbeit auf einem breiten Leinenstreifen von mehr als hundert Fuß Länge stellt, in Contouren gestickt, die ganzen Begebenheiten der Eroberung Englands durch die Normannen in einer ununterbrochenen, der Geschichte folgenden Reihe von Scenen dar, eine unschätzbare Quelle für Costüm und Bewaffnung, für Hauseintheilung und Schiffbau, für kriegerisches und friedliches Leben um die Mitte des elften Jahrhunderts.

Den angelsächsischen Fürstinnen gleich erscheinen die hohen Frauen des sächsischen Kaiserhauses im zehnten Jahrhundert. Sie stiften Kirchen und Klöster und beschenken sie mit den Arbeiten ihrer und anderer Hände. Aber ihnen fällt noch eine andere, eine neue Aufgabe zu. Die Edith, die Mathilden, die Adelheid, die Gertrud, neben ihnen auch die griechische Theophano und die zweite dieses Namens, sie haben unter Umständen auch die Pflichten der Regentinnen und sie führen das Scepter mit sicherer Hand. Sie regieren als Aebtissinnen über große und reiche Stifter, sie regieren in Vormundschaft unmündiger Söhne über das Reich. Mehrere Male hatte sich das im zehnten und elften Jahrhundert im deutschen Reiche ereignet. So Adelheid, die Mutter Ottos II., Theophano, dessen Gemahlin, welche für Otto III. die Vormundschaft führte, und Agnes, die Mutter Heinrichs IV. Zu ihnen gesellten sich gleichfalls in politischer Stellung und Bedeutung Bianka von Frankreich, die Mutter des heiligen Ludwig, und Mathilde von Tuscien, die berühmte Herrin von Canossa.

Es sind politische Frauen, starke Frauen, aber noch nicht Damen im Sinne und Geist des Ritterthums und der

Dichtung. Allmählich erst im Laufe des elften und mehr noch des zwölften Jahrhunderts geschieht die Umwandlung. Im Nibelungenliede, der neuen Umbildung der alten Heldensage durch die Volkssage, — kein Werk eines Poeten des Minneliedes — stehen sich in Brunhilde und Chriemhilde die Frau vom alten Schlage der Heldenzeit und die sanfte, milde der kommenden neuen Zeit einander gegenüber, die starke, kräftige und die zarte, echt weibliche Schönheit. Es stehen sich Sonne und Mond in ihnen gegenüber, wie das Lied selber den Vergleich macht. Aber Chriemhilde ist noch nicht eine Dame der neuen Zeit. Sie gebietet nicht, sie folgt dem Manne, und da sie durch die Ermordung ihres Gatten in ihrer Liebe im Tiefsten getroffen ist, erwacht in ihr die Leidenschaft unversöhnlicher Rache, mit einer Mächtigkeit, welche jedes andere menschliche Gefühl erstickt. So ist sie noch ein Geschöpf jener Zeit, da die merovingischen Königinnen Brunhilde und Fredegunde ihrem Hasse unerbittlich Opfer brachten.

Ganz anders die Frauen, wie das zwölfte Jahrhundert sie geschaffen hat, die höfischen Frauen, die Frauen, denen alle Welt huldigte, denen der Ritter sein Schwert und seinen Ruhm widmete, denen der französische und der deutsche Ritter, der Troubadour und der Minnesänger die Lieder dichtete. Den Frauen des zehnten Jahrhunderts gegenüber wäre das Minnelied schlecht am Platze gewesen. Die „Minne“, die Liebessehnsucht, das süße Deingedenken, jene Frauen hätten solche Sentimentalität nicht einmal verstanden, viel weniger sich gefallen lassen. Die Frau des zwölften Jahrhunderts war eine andere geworden: sie verstand sich auf die Dichtkunst, liebte sie, schätzte die poetische Huldigung und erwies sich dankbar dafür mit einer Gabe der Erinnerung, mit einer Anerkennung, vor allem aber mit dem Anblick ihrer Schön=

heit und den Reizen einer weiblich vornehmen und vollkommenen Erscheinung, welche ja allein die übertriebene Huldigung hätte hervorrufen können.

Mit dem Aeußeren, das sie dem Anblick bei dem Uebergange in das elfte Jahrhundert darbot, mit dem Geschmack, der sich damals in ihrer Toilette kund gab, hätte sie schwerlich Ursache und Quell jener poetischen, idealen Verehrung werden können, und ebensowenig mit ihrer geistigen Bildung. Sie besaß wohl Wissen, selbst Gelehrsamkeit, aber ihr fehlte noch die Anmuth des Geistes, ihr fehlten die feinen Umgangsformen, die Künste der Galanterie, die Reizmittel der Conversation. Noch wie in der Karolingerzeit — wir sehen es auf allen Bildern — überlud sie sich in unfeinem Maße mit Gold, alle ihre Kleider waren mit goldenen Borten umzogen und auf den Borten reihten sich Edelsteine und Perlen. So am Halse, um Arme und Hände, um den Fußsaum, überhaupt an allen Säumen. Langer Schmuck hing in den Ohren, anderer umschlang das Haar. Das Haar selbst aber war bei den Frauen eingehüllt in Tücher und Schleier, daß nur das Gesicht zu sehen war. Der Schnitt der Kleider war sackartig, ohne Einengung um die Hüften, ohne Anschmiegung an die Formen des Körpers und ebenso ohne freien Fall und Schwung der Falten. Die Kleidung besaß also weder die plastische Schönheit der antiken Gewandung noch die malerische einer späteren Zeit. Plastik und Malerei hätten kein würdiges Vorbild an den Frauen jener Zeit gefunden, wenn anders sie schon im stande gewesen wären, dieselben mit fertiger Kunst darzustellen. Aber beide Künste sollten erst wachsen mit dem neuen Geschmack.

Das Bild, das die Frau dem Anblick des Mannes darbot, war daher keineswegs ein reizvolles. Sie strahlte in goldenem Glanze und prunkte mit der Masse kostbarer Steine

und Perlen, deren Schwere einen freien Fluß der Falte nicht zuließ. An Farbe fehlte es nicht; die vornehme Welt liebte starke, lebhafte Farben und konnte sie durch das längere Unterkleid und das kürzere Oberkleid, häufig auch durch gemusterte und goldbrochirte Stoffe in contrastirende Wirkung setzen, aber ein feiner und edler Geschmack sprach sich noch nicht darin aus.

Der Mann freilich, der Vornehme — wir wollen ihn noch nicht Ritter nennen — konnte sich freilich eines besseren Geschmacks nicht rühmen. Seine Kleidung war ihm tief über das Knie, selbst zu weiblicher Länge bis auf die Füße herabgewachsen. Der obere wie der untere Rock waren weit und um die Hüften gegürtet. Die gleichen Borten, wie bei der Frau, umzogen die Säume. Das Haar ist kurz, unentschieden in seiner Form, eine spitze, nach vorn umgebogene Mütze — völlig die phrygische Mütze — bedeckt das Haupt. Der Helm hatte die gleiche Form; eine Stange, die vom Helm herunter ging, schützte die Nase. Die ganze Erscheinung des Kriegers, der Panzer von aufgenähten Ringen oder Schuppen, der Spitzhelm, der große gebogene, buntbemalte Schild — das alles hatte etwas Unfertiges, wie etwas, das erst im Werden begriffen ist. Wie der Schild, so waren Rock und Mantel zuweilen von oben bis unten mit dem Wappenthier geschmückt, wie heute noch an den Löwen des alten deutschen Krönungsmantels zu sehen ist. Auch findet sich schon die Sitte, die Kleidung nach den Farben und der Eintheilung des Wappenschildes zu theilen, in zwei oder vier Felder, oder gestreift schräg oder gerade, oder von oben nach unten senkrecht getheilt, rechts und links in anderer Farbe, eine Sitte, die in der kommenden Zeit eines besseren Geschmacks nur Lehnstracht blieb, um später bei narrenhaftem Geschmack in seltsame Buntheit auszuarten. Das Nibelungenlied kennt noch die

„Baugen“, die Armringe, welche die Gräberfunde so zahlreich und meist von Bronze an das Licht gebracht haben. Zu Dutzenden werden sie von den Damen den Helden an den Arm gelegt, aber es ist wohl nur eine aus der älteren Sage noch herübergekommene, von der Dichtung festgehaltene Sitte; das elfte Jahrhundert kann sie nicht mehr gekannt haben, viel weniger das zwölfte, in welcher das Nibelungenlied seine schließliche Gestalt erhalten hat. Es ist durchweg ein älterer, der höfischen Minnezeit voraufgehender Zustand der Cultur, den jenes Epos erkennen läßt. Nur einzelne Züge der höfischen Zeit und so auch ihres Costüms hat die spätere Bearbeitung in das Epos hineingetragen. Sie sind wohl zu unterscheiden, wenn man das Nibelungenlied als Quelle für Culturgeschichte benutzen will.

Die Veränderungen, mit welchen die Frau sich zur vollendeten und gefeierten Dame der höfischen Zeit im Laufe des zwölften Jahrhunderts in ihrer äußeren Erscheinung umbildet, gingen in folgender Weise vor sich. Zuerst macht sich die Tendenz geltend die Kleider zu verengen, zumal um Brust und Hüften, wodurch denn die Schönheit der Gestalt, die Schlankheit oder Fülle der Figur in das Licht treten konnte. Das geschah mit voller Bewußtheit und Absicht und wird auch als neu von den Anhängern alter Sitte getadelt. Die Zahl der Kleider ändert sich im wesentlichen nicht. Zu dem Hemde trägt die Frau der vornehmen Welt ein unteres Kleid, welches faltig sich über die Füße legt, ein oberes, welches etwas kürzer ist und das untere an den Füßen, sowie an den Armen sichtbar macht. Dazu gehört bei vollständiger Toilette der Mantel, welcher von rückwärts über die Schultern gelegt und vorn mit Agraffe verbunden und gefestigt wird. Es war aber nicht nothwendig, alle diese Stücke gleichzeitig zu tragen; namentlich im Hause genügte das untere Kleid allein.

Die Einengung ging nun so vor sich, daß unter den Armen bis zu den Hüften herab ein Stück aus dem Kleide ausgeschnitten und die Oeffnung durch Schnüre wieder zusammengezogen und geschlossen wurde. Das geschah, bis man das Kleid gleich so zuschneiden lernte, daß es gleicherweise sich in der Taille anschmiegte. Gleichzeitig begann die Kleidung sich eng an Brust, Schultern und Armen anzulegen, von den Hüften herab aber, die noch eng umschlossen waren, in freien Falten auf die Füße herabzufallen. Nun erst konnte man von der Schlankheit der Figur, von den gerundeten Armen, von der Schönheit der Brüste und anderen Schönheiten der Frau reden, wie es denn auch die Dichter nicht unterließen. Eine Besonderheit kannte noch das zwölfte Jahrhundert, und auch, wie diese sich gestaltete, ist charakteristisch für den Gang des Geschmacks. Das obere Kleid nämlich hatte schon im elften Jahrhundert weite Aermel bekommen, welche zuerst schon von der Schulter herab sich erweiterten und dann nach und nach eine solche Länge und Weite annahmen, daß sie bis auf den Boden herabfielen. Das war nun freilich weder bequem noch stimmte es zu der neuen Tendenz in der Kleidung. Diese aber erreichte nicht sofort den Hinwegfall der langen Aermel, sondern sie verengte dieselben von oben her von der Schulter bis zum Handgelenk, und von hier erst begann die Weite, so daß die Fülle des Stoffes nicht mehr von den Schultern, sondern von den Händen herabfiel. So sieht man es auf vielen Abbildungen damaliger Frauen, unter denen nur die Figur einer stolzen und eitlen Dame genannt sei, welche sich in dem nun leider zu Grunde gegangenen Buche der Aebtissin Herrad von Landsberg, in dem Hortus deliciarum, befand. Sie sprengt zu Pferde dahin, das Kleid in den Seiten, wie oben angegeben, ausgeschnitten und wieder geschnürt, die langen Aermel von den Händen ab in der Eile des Rittes

weit weg wehend. Die Sitte kennt auch das Nibelungenlied: Brunhilde, da sie sich zum Steinwurf rüstet, muß die langen Aermel sich um den Arm winden. Als die Aermel nun diese letzte Gestalt erreicht hatten, da kamen sie ganz aus der Mode, etwa um das Jahr 1200, also in vollendeter höfischer Zeit. Das dreizehnte Jahrhundert kennt sie höchstens noch ausnahmsweise.

Wieweit in dieser höchst bedeutungsvollen Veränderung der weiblichen Tracht, welche den Anfang einer ganzen Entwicklungsreihe von Moden bildet, schon der französische Geschmack mitgewirkt hat, ist nicht genau zu bestimmen. Es ist möglich, daß die Tendenz der Verengung von Frankreich ausging, denn es ist in den epischen aus Frankreich stammenden Dichtungen nicht selten von französischem Schnitte die Rede; worin aber dieser französische Schnitt bestand, ist nirgends gesagt. Doch dürften gewisse weibliche Figuren zu Chartres und zu Corbeil, welche dem zwölften Jahrhundert angehören und wohl nicht Frauen ihrer Zeit, sondern merovingische Königinnen, jedoch im Zeitcostüm, darstellen, für jenen Einfluß von französischer Seite sprechen. Diese Frauen tragen das Kleid am Oberkörper und um die Hüften so eng anliegend und anschmiegend, daß sich jede Form modellirt, und noch dazu mit einem doppelten Gürtel umbunden, einem, der die Taille umspannt, und einem zweiten, der tiefer liegt. Auch davon ist im Parcival die Rede und zwar als Jungfrauen des Grals angehörig, sodaß auch hier auf französische Mode zu schließen ist. Auf deutschen Bildern kommt sie nicht vor.

Diese Frauengestalten haben überhaupt etwas Absonderliches, etwas, das nach dem Uebergang, nach einer Stufe der Entwicklung vor der völligen Ausbildung der höfischen Moden und des höfischen Geschmacks aussieht. Sie tragen noch die

langen Aermel und das Haar in zwei langen, mit bunten Bändern umflochtenen Zöpfen, die vorn über die Schultern herabfallen. Die Zöpfe sind eine Vorstufe der höfischen Art das Haar zu tragen; sie zeigen das Haar frei von der Umhüllung in früherer Epoche, die Tendenz geht aber auf völlige Freiheit, und diese kommt im dreizehnten Jahrhundert. Die Regel ist seitdem für die edle und vornehme Dame das Haar völlig frei über Schultern und Nacken herabfallen zu lassen, aber wohlgeordnet in schöner Lockenfülle. So wie das Haar der vornehmen Frauen, der verheiratheten wie nicht minder der Mädchen, auf zahlreichen Bildern des dreizehnten und noch im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts zu sehen ist, deutet es auf einen edlen und vornehmen Geschmack; es ist kaum eine andere Art zu denken, welche natürlicher und reizvoller wäre. Die großen Wellen, in welchen das Haar vom Scheitel herabfällt, legen es frei in seiner vollen Schönheit dar. Es ist etwas Stilvolles in dieser Tracht, echt Künstlerisches von edler Einfachheit, einer plastischen Behandlung durchaus vortheilhaft, mehr noch als die Art der Griechinnen in bester Zeit, die ihr Haar zwar natürlich, aber in der Regel aufgebunden trugen.

Auch bei den ritterlichen Damen der höfischen Zeit war es nicht die einzige Art der Haartracht; wenigstens wurden Schmuck, Hauben und Schleier auch hinzugefügt. Die Fülle der Haare, wie sie zu beiden Seiten des Gesichts herabfielen, bedurften eines Haltes über der Stirn, und diesen Zweck erfüllte im Frühling und im Sommer, zumal bei jugendlichen Frauen, ein Blumenkranz, den man sich selber im Garten, auf dem Spaziergange wand. Die gewöhnliche Fessel des Haares war aber ein Metallreif, ein goldener Ring, der sich um Stirn und Schläfen legte. Dieser Reif, wie man auf den Bildern sieht, einfach und auch reicher in seinen Formen und

seiner Verzierung, gestaltete sich bisweilen zu einer kunstvollen Goldschmiedarbeit in Form eines Diadems. Leider ist Schmuck dieser Art uns nicht erhalten geblieben, und wir sind, um eine Vorstellung zu gewinnen, auf die allerdings zahlreichen Abbildungen angewiesen, sowie auf die Erwähnungen bei den Dichtern. Bei diesen führen alle die verschiedenen Formen dieses Kopfschmuckes den Namen „Schapel", d. i. chapel, chapelet, und so ist die Benennung bei den Franzosen. Es ist daraus wohl zu schließen, daß mit der ganzen Hofsitte des Ritterthums auch diese Mode zuerst aus Frankreich gekommen und im dreizehnten Jahrhundert in Deutschland und auch in den anderen Ländern völlig allgemein geworden.

Ueber dem Schapel tragen deutsche wie englische Frauen vornehmsten Standes auch eine eigenthümliche, häufig vorkommende Haube, und diese wird mit einem deutschen Worte „Gebende" bezeichnet. Es ist eine schlichte, den Scheitel deckende, über der Stirne diademartig liegende Mütze oder Kappe, welche um Ohren und Kinn durch ein breites Band gebunden ist — daher der Name. Sie erscheint weiß, aber auch buntfarbig und mit Pelz verbrämt, und stimmt völlig zu dem einfachen Schnitt der Frauenkleidung. Deutsche Fürstinnen tragen sie vielfach, so die Statuen derselben in Naumburg, von denen noch die Rede sein wird, und viele ritterliche Frauen in der s. g. Manessischen Liederhandschrift aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts.

Aber es ist nicht die einzige Form der Haube, wie denn auch der Schleier wohl damit verbunden ist. Namentlich ist es eben die mit Bildern des höfischen Lebens reich ausgestattete Manessische Liederhandschrift, welche bei den ritterlichen Frauen noch eine Anzahl anderer Hauben und Hüte zeigt, Formen, welche theils durch besondere Bestimmung, z. B. als „Schattenhut" im Sommer und im Garten, hervorgerufen

sind, theils schon eine Andeutung der nachfolgenden an Formen überaus mannigfaltigen Epoche der Costümgeschichte geben. Auch breite Strohhüte sind darunter.

Dem edlen und natürlichen Geschmack der Zeit mußte auch die Fußbekleidung entsprechen, d. h. sie mußte sich der Form des Fußes anschmiegen wie das Kleid dem Leibe. Und so ist es auch. Es ist aber höchst selten, daß wir im stande sind das zu sehen, denn der höfische Anstand verbot der Frau ihre Füße zu zeigen. Und so sieht man sie auch höchst selten auf den Abbildungen; sie sind stets von den Falten des langen Kleides bedeckt. Hier und da bietet sich aber doch eine Gelegenheit dar, wie im Leben so in der Kunst. Das beste Beispiel ist aus dem Hortus deliciarum die bereits genannte Superbia, eine stolze, ja eitle Dame aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, etwas auffallend, aber doch nach der zeitgemäßen Mode gekleidet. Ihre kleinen, wohlgezeichneten Füße stecken in feinen, zierlichen, mit Perlen geschmückten Schuhen, welche sich der Anatomie des Fußes genau anschließen, nur vorne in einer kleinen Spitze endigen. Diese Spitze, welche ein Jahrhundert später großartig anwuchs, kommt hier auf Rechnung der Eitelkeit.

So ist es auch mit dem Schmuck. Ein so reiner, plastisch edler Geschmack, wie er diesen ritterlichen Frauen zu eigen ist, konnte an der alten Ueberladung mit goldenem Schmuck, an den breiten goldenen Borten und ihrem Besatz mit Steinen nicht länger Gefallen finden. Der Geschmack verlangte natürliche Falten, die man auch mit Fleiß legte und festigte; der schwere Besatz, der den Stoff herabzog, war ihnen ein Hinderniß. Steine und Borten wurden daher abgelegt, freilich nicht auf einmal, und der Gebrauch von Schmuck überhaupt verringert. Ohrgehänge, welche im zehnten und elften Jahrhundert noch in großer Länge getragen wurden, galten nun=

mehr für unfein. Man sieht sie auch nicht mehr auf den Bildern. Die Damen der höfischen Zeit zeigten hierin gewiß ein feineres Gefühl, als unsere heutigen Damen, welche noch immer die Ohren barbarisch durchbohren lassen und wenn nicht große Gehänge, doch, was noch unschöner ist, einzelne Brillanten oder Perlen im Ohrläppchen befestigen.

Der Kopfschmuck der Frauen beschränkt sich wesentlich auf die verschiedenen Formen des Schapels. Auf der Brust unter dem Kinn sieht man eine Spange im oberen Kleide oder am Mantel, dessen beide Enden zusammenhaltend. Hier am Mantel wird aber die Spange oder die von einer Scheibe gedeckte Nadel durch eine andere Bindungsart ersetzt, durch die „Tasseln", zwei Schmuckstücke, je eines an jeder Ecke des Mantels, durch welche eine Schnur oder Borte läuft. Je nachdem man diese anzieht, konnte man den Mantel enger oder weiter zusammenfassen. Man sieht diesen Schmuck häufig sowohl auf den Grabsteinen vornehmer Frauen, sowie auf gemalten und plastischen Darstellungen. Aus den Dichtungen lernen wir, daß der höfische Anstand den Damen gebot, den Daumen der rechten Hand in diese Schnur zu schlagen und sie damit ein wenig herabzuziehen. Und genau so sieht man es auf vielen Abbildungen. Ringe an den Fingern sieht man selten, doch waren die „Fingerlein", zumal als Andenken, nicht aus der Mode; sie waren aber fein in der Form und bescheiden in den Dimensionen.

War der Schmuck seltener, die ganze äußere Erscheinung der Frau maßvoller in Prunk und Verzierung geworden, so war dagegen ihre eigene körperliche Schönheit um so mehr in das volle Licht getreten. Die Dichter preisen die Schönheit der Frauen nicht mehr in allgemeinen Ausdrücken und Vergleichen, wie es noch im Nibelungenliede der Fall ist in An-

betracht dessen, daß es einem älteren Zustande entspricht; es hat sich vielmehr ein Codex der Schönheit herausgebildet, der von Kopf zu Fuß anzugeben weiß, wie jeder Theil des Körpers beschaffen sein muß, um für schön zu gelten. Und in diesen Beschreibungen und Schilderungen gehen wieder diejenigen Dichtungen, deren Stoffe den Franzosen entlehnt sind, voran, doch schildern die deutschen Dichter ihre weiblichen Romanfiguren im Sinne ihrer Vorbilder.

Entsprechend der Tendenz der Einengung, welche in den Veränderungen der weiblichen Tracht zu so klarem Ausdruck gekommen ist, wird überall die Schlankheit als erste Bedingung weiblicher Schönheit gepriesen. Bei voller Rundung der Büste soll die Frau schmal in der Taille, zart und fein über den Hüften sein; sie wird daher auch „schwank“ genannt, d. h. biegsam bei graciösem Gang, sich bewegend wie ein Rohr im Winde. Es ist nicht die Taille, wie sie das Corsett im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert geschaffen hat, unmäßig eng und dann mit Reifrock und Tournüre im scharfen Winkel abspringend. Bei der Frau des dreizehnten Jahrhunderts biegt die Linie von der Achsel ein und schmiegt sich sanft zur Hüfte hinüber. Auf den Bildern sieht man das allgemein. Die Frauen, so scheint es, machten das absichtlich noch deutlicher durch die Haltung ihres Körpers, durch sanfte Biegung desselben nach der Seite, durch eine Haltung, welche an Sentimentalität streift. Damit ist die Sculptur, welche, wie wir noch sehen werden, im dreizehnten Jahrhundert eine bedeutende Höhe erreichte, ganz im Einklang. Alle ihre Frauengestalten sind schlank, biegsam, anmuthig bewegt bis zur Sentimentalität. Die französischen Bildhauer, z. B. an den schon genannten Statuen zu Chartres und Corbeil, übertreiben das noch, nicht indem sie die Linie an der Taille brechen oder dieselbe unnatürlich eng machen, sondern indem sie die ganze

Figur über die natürlichen Verhältnisse verlängern, eine Tendenz, welche der französischen Kunst mehr oder weniger bis auf unsere Tage zu eigen geblieben ist. Die französische Eleganz beruht mit darauf.

Wiederum entsprechend dem Wohlgefallen an der Schlankheit der Frauengestalt sollten auch die Arme lang und wohl gerundet sein. Magerkeit war nicht verlangt, vielmehr eine gewisse Fülle, soweit sie sich mit der Schlankheit verträgt. Lang und fein, schlank und weiß sollten auch die Hände sein, „höfelich", d. i. ritterlich, oder wie wir sagen, aristokratisch. Die weiße, weiche, linde, schlanke Hand war durchaus Erforderniß einer schönen, ritterlichen Dame. Die Finger sollten ebenfalls lang und schlank sein, dabei gerundet und mit rothen glänzenden Nägeln, so glänzend, daß man sich in denselben spiegeln konnte. Das setzt zugleich eine außerordentliche Pflege der Hände voraus. Schönheit der Hände galt schon damals als ein Vorzug vornehmer Engländerinnen. Die Füße verlangte man klein und schmal, aber im Riß gebogen, so daß sich darunter ein Vöglein verbergen könnte. Die Füße der erwähnten Superbia sind dem völlig entsprechend.

Neben gerundeter Fülle des Nackens, der Büste, der Schulter, der Beine, wird die Weiße der Haut überall verlangt und gepriesen als eine Hauptschönheit der Frauen. Zur Weiße der Haut gilt in erster Linie das goldglänzende blonde Haar für schön, wie in uralten Zeiten des Germanenthums; in französischen Dichtungen weiß man auch das dunkle, braune Haar zu schätzen, und wie das braune Haar so auch die braunen Augen. Sie sollten weit gestellt sein und wurden länglich gezeichnet mit etwas gesenkten Lidern, so daß die Augen den Ausdruck des Schmachtens, der sentimentalen Schwärmerei erhielten, worauf sich die Maler und Zeichner, bei aller sonstigen Unvollkommenheit, gar wohl verstanden. Es war

eben Zeitgeschmack im Leben und ging so in die Kunst über. Auch in der Bildung der rundlichen und weichen Formen des Kopfes, des kleinen rothen und schwellenden Mundes, der offenen, gewölbten Stirne, der vollen, rothen, frischglühenden Wangen stimmen Dichter und bildende Künstler vollkommen überein, ein Zeichen, wie beide ihre Anschauungen aus der Wirklichkeit, aus dem Anblick der zeitgenössischen Frauen geschöpft haben. Sie bestätigen eben, wie sehr die Frau sich verändert hat, wie sehr sie ein würdiger und entsprechender Gegenstand für alle die Verehrung und Huldigung geworden ist, welche ihr von den Rittern im Leben, von den Helden in der Dichtung und von den Sängern und Dichtern selber dargebracht wird.

Selbstverständlich mußte sich der Ritter in allem Aeußeren mit der Frau auf gleiche Höhe stellen. Sollte sie seine Huldigung, seine Galanterie annehmen, mußte er auch ihren Anforderungen entsprechen, nicht bloß in Bezug auf ritterliche Thaten, sondern auch in Benehmen und Erscheinung. Auf Lesen und Schreiben kam es nicht an; die Helden in den Dichtungen verstehen kaum etwas davon, und auch einige der besten unter den Dichtern selbst, so Wolfram von Eschenbach und der Minnesänger Ulrich von Liechtenstein, konnten weder das Eine noch das Andere. Dennoch war der erstere ein großer und der zweite ein kunstgewandter Dichter.

Es ist auffallend und doch leicht und natürlich zu erklären, daß die Erscheinung des ritterlichen Mannes in dieser Epoche soviel Aehnlichkeit hat mit derjenigen der vornehmen Dame. Es ist oft kaum zu sagen, ob wir Mann oder Frau vor uns sehen. Trotz der kriegerischen Thaten des Ritters, dessen ganze Lebensaufgabe auf Krieg gestellt erscheint, liegt doch in seinem Idealismus, in seiner Lyrik, in dem Schwelgen zarter und inniger Liebesgefühle, in seiner Unterwerfung

unter die „Frau Minne“ eine große Weichheit und Empfindsamkeit, ja eine gewisse Weiblichkeit. Sein Heldenthum gewinnt eine zarte, seelische Seite. Sein Geschmack wird weiblich bei männlichen Thaten. Diese Doppelnatur, deren beide Seiten sich ganz wohl und harmonisch mit einander vertragen, kommt denn auch in Kleidung und Toilette zum Ausdruck.

Es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß der Ritter nicht immer Helm und Rüstung trägt, daß er diese nur zum Gefechte oder zum Turniere anlegt. Er hat seine civile vornehme und elegante Kleidung so gut wie ein anderer, bestehend in der Regel aus Hemd, einem oder zwei Röcken und einem Mantel. Und der Schnitt dieser Kleidung ändert sich genau parallel den Aenderungen der weiblichen Kleidung. Der Rock, der schon bis zum elften Jahrhundert eine große Länge erreicht hat, geht nun bis zu den Füßen herab, doch läßt er diese frei, während die Frauenkleidung sie bedeckt. An Armen, am Oberkörper und über den Hüften wird der Rock eng und schmiegt sich dem Körper an wie bei der Frau. Der Mantel hat sogar die gleiche Form und die gleiche Weise der Befestigung wie bei dem Frauenmantel, so daß auch wohl ein und derselbe von Mann und Frau getragen werden konnte. Der reiche Schmuck, die goldenen Borten mit ihrem Besatz von Perlen und Edelsteinen kommen aus der Mode. Hals und Nacken werden frei, und das Haar fällt in schönen, lockigen Wellen vom Haupte herunter, ganz gleich der Weise der Frau, nur in minderer Länge. Der Schnurrbart, der sich bis in das elfte Jahrhundert erhalten hatte, kommt ganz aus der Mode; ein Vollbart wie bei Kaiser Friedrich Rothbart ist Ausnahme und Seltenheit. Der Ritter dieser höfischen Epoche, der Epoche der Kreuzzüge, der Dichtung und des Frauencultus, zeigt ganz weiblich ein völlig glatt rasirtes

Gesicht. An den Künsten der Toilette, an Sauberkeit und Pflege des Körpers, zumal der Hände — sie sind ja die nächsten Vermittler der Liebe — läßt der Ritter es in keiner Weise fehlen.

Langes, lockiges Haar, ein glattes Gesicht, lange, am Oberkörper anschmiegende Kleidung, dazu Schlankheit, Zartheit, Jugendlichkeit mit rosigen Wangen als Ideal männlicher Schönheit — man sieht, der Geschmack ist echt weiblich. Die Frau ist es, welche die Epoche beherrscht und derselben ihren Geist, ihren Geschmack aufdrückt. Der Mann steht unter dem Banne weiblicher Anmuth wie weiblicher Gefühle. Es ist nicht anders, wenn es auch weniger klar sich ausspricht, im Geschmack der Künste, wie in Leben und Dichtung und Toilette.

---

4. Der Geschmack in der Blüthezeit des Ritterthums.

(2. Abtheilung.)

Die große wie die kleine Kunst, sie befinden sich in dieser Epoche des erblühenden Ritterthums, in dieser Epoche der Kreuzzüge, der epischen und der lyrischen Dichtkunst in vollem Einklang mit dem romantischen Geist des Zeitalters. Sie befreien sich von ihrer Unbeholfenheit, sie steigern ihre Kräfte der Darstellung, sie entfesseln die Phantasie und entfalten eine Blüthe, einen Glanz und Reichthum der Erscheinung, welcher der geistigen Höhe vollauf entspricht, der Zeit nach ihr selbst vorauf geht.

So ist es mit der Architektur, welche schon im elften Jahrhundert die großartigsten Bauentwürfe faßte und

mit dem reichsten Schmucke auszuführen trachtete, als noch die epische Poesie mit den wandernden Sängern ein unbeachtetes Dasein führte. Die Architektur erschuf in eben diesem elften Jahrhundert den ersten originalen mittelalterlichen Stil, den ersten original christlichen, der, ohne seine Vorgeschichte, ohne seine Abstammung von der altchristlichen, aus der Antike hervorgewachsenen Basilika zu verleugnen, doch eine völlig neue, völlig eigenartige Erscheinung ist. Entsprossen ist er dem schwärmerischen, romantischen, ritterlich idealen Geiste dieser Zeit, entsprossen jener Ritterlichkeit, welche tiefen Glauben, opfervolle Hingebung, Selbstverleugnung mit heroischer Tapferkeit, mit Liebesschwärmerei und Frauencultus vereint. Wir nennen diesen Stil der Architektur heute den romanischen, ein Name, zu dem wir auf gelehrtem Wege gekommen sind, allzu früh und darum irrig; wir sollten ihn richtiger den romantischen nennen, denn er begleitet nicht nur diese romantische Epoche, er ist ihre Schöpfung, eine ihrer schönsten Blüthen. Richtiger noch könnten wir ihn den germanischen nennen, nicht als ob er in Deutschland entstanden wäre — denn seine Entstehung gehört nicht einem Lande —, aber in Deutschland hat er seine schönsten und großartigsten Werke geschaffen, und sein Charakter stimmt am meisten zu jener Tiefsinnigkeit, zu jener Herrschaft der Gefühle, auch zu jener Phantastik, welche doch der germanische Geist, nicht der mehr äußerliche und bewegliche gallische Geist Frankreichs, den Menschen dieser Epoche geschaffen und geschenkt hat.

Der romanische Baustil ist in seiner Entwicklung und in seinen großartigsten Leistungen vorwiegend kirchlich; Palast- und Burgenbau folgen ihm nach eine gute Strecke Weges entfernt. Anregung, formeller Einfluß ist ihm von vielen Seiten gekommen; sie haben Anstoß gegeben, zu seiner Ent-

faltung mitgeholfen und seiner Decoration Motive geliehen. Die germanische Phantastik mit ihren Thierbildern, ihren Unholden aus Mensch und Thier, ihren Fratzen und Mißgestalten ist wieder aufgelebt und neu in die Ornamentation wieder eingedrungen. Die Normannen, ausgezeichnete Baumeister, Architekten im Kirchen- und Burgenbau, haben nun ihre Ornamentik aus der nordischen Heimat mitgebracht und in die Kunst des Südens und des Abendlandes eingeführt — Zeugen dessen ihre reichgeschmückten Rundbogenportale, bei denen jeder Pfeiler, jede Säule, jeder Wulst mit Ornament überzogen ist. Die Normannen sind nach Sicilien gegangen, haben sich dort mit sarazenischer Baukunst und sarazenischer Flächenverzierung vertraut gemacht, haben ihre Art und arabische Art vereint und damit überaus reizvolle Bauten geschaffen, die wieder nordwärts gewirkt haben. Die französischen, deutschen, englischen Ritter, die hohen Kirchenfürsten, die mit ihnen in das gelobte Land zogen, sie haben auf den Kreuzzügen und Pilgerfahrten die hohe, von den Arabern ausgebildete Lebenscultur des Orients kennen gelernt, eine Cultur, welche die des Abendlandes damals übertraf; sie haben die volkreichen Städte gesehen, den farbigen Glanz der Wohnungen in Palast und Haus, die blühenden Gärten mit den fremdartigen Gewächsen, mit den rauschenden Brunnen und den blanken, von Myrthen, Rosen und Granaten umdufteten Teichen. Sie haben das alles gesehen, und wenn sie auch nicht in ihrer rauhen Heimat desgleichen thun konnten, so ist doch die Phantasie mit glänzenderen und vollkommeneren Bildern erfüllt worden und die Sehnsucht, die Lust zu ähnlichen Schöpfungen erweckt. Nicht diesen Vorbildern, aber der von ihnen erregten Phantasie sind die hohen reichgeschmückten Dome des romanischen Stils entwachsen und jene romanischen Burgen und Paläste des zwölften Jahrhunderts,

die Stätten der Sänger- und Dichterfeste, der ritterlichen Kämpfe und Turniere, die Stätten der Reichstage, an denen sich die Herrlichkeit des deutschen Reiches jener großen Zeit zusammenfand.

In karolingischer Zeit war die christliche Kirche nordwärts der Alpen in Grundriß und Aufbau ein schlichtes Bauwerk: nach dem Muster der alten Basilika dreischiffig, ein erhöhtes Mittelschiff mit zwei niedrigeren Seitenschiffen. Schwere Wände ruhten auf schweren Pfeilern; kleine Fenster brachten nur spärliches Licht in den Innenraum, über den Schiffen lag eine flache Holzdecke. Das Octogon Karls des Großen in Aachen, seine Schloßcapelle, bildete eine Ausnahme. Allerdings Gemälde, wenn die Kräfte vorhanden und soweit sie fähig waren, schmückten die Wände, nicht die Glasmosaiken mit ihrer großartigen Herrlichkeit, die auch in Italien schon wieder in Verfall waren, sondern Fresken, Werke der Malerei kirchlichen Gegenstandes. Wo man frisch in das Heidenland vordrang, baute man erst hölzerne Kirchen, welche nach und nach durch einen Stein- oder Ziegelbau ersetzt wurden. Der wahre Eifer Kirchen zu bauen erwachte in deutschen Landen erst im zehnten und mehr noch im elften Jahrhundert, da das Christenthum nun in Fleisch und Blut der nordischen Völker übergegangen war. Aus der einfachen Basilika wurde unter diesem Eifer ein reich gegliedertes Gebäude von gewaltigen Dimensionen. Die Kirchen stiegen in die Höhe, die Hallen wurden weiter, die Fenster größer und der Grundriß mannigfaltiger. Indem der Glockenthurm mit dem Hauptgebäude in Eins verbunden wurde, gab er der Kirche ein bedeutenderes Profil. Aber es blieb nicht bei dem einen Thurm. Bald erhielten die großen Dome, die nun entstanden, die Kathedralen, selbst die Kirchen der Abteien eine ganze Anzahl von Thürmen von verschiedener Gestaltung,

zwei an jeder Schmalseite, dazu einen Kuppelthurm über der Vierung und Thürme selbst an den Enden des Kreuzes, so daß die Kirche nunmehr in überaus reicher Gestaltung vom Himmel sich abhob.

Und ebenso mannigfach hatte sich das Innere gestaltet. Zwischen Apsis und Langschiff hatte sich ein Querschiff eingeschoben und seine Enden über die Seitenschiffe hinaus erweitert, so daß der Grundriß nun ein Kreuz darbot, eine Veränderung, die ebenso wie auf das Innere, so auch auf das Aeußere wirkte, das schlichte Dach umgestaltete und die Mehrheit der Thürme mit hervorrief. Im Innern ergaben sich aber dadurch Ansichten und Durchsichten der verschiedensten Art; Schatten und Lichter trieben ein wechselndes Spiel; statt des allgemeinen Dämmerlichts contrastirten Helligkeit und Dunkelheit, und die breiteren, aber mit buntem Glas verschlossenen Fenster gaben die farbige Stimmung. Noch standen die Krypten, die Begräbnißstätten berühmter oder bedeutender, um die Kirche verdienter Todten, niedrig und schwer im Bau, kaum dämmernd beleuchtet, weihevolle, aber dem helleren Geiste der neuen Zeit wenig entsprechende Räume. Man ließ sie daher hinweg, und der hohe Chor über ihnen senkte sich auf das gleiche Niveau in das Schiff der Kirche herab. Nach und nach, wie man immer größere und kühnere Kirchenpläne faßte, lernte man wölben und überdeckte nun die Schiffe statt der flachen hölzernen Decke mit Tonnen- und Kreuzgewölben. Man brauchte zwar zunächst Pfeiler von außerordentlicher Stärke Mauer und Gewölbe zu tragen, aber man lernte die Mauer über den Scheidbögen erleichtern, man durchbrach sie, öffnete sie nach den Emporen und umzog sie rings mit einem Umgang und einem Kranze reizender Säulchen und Bögen. Das war nicht bloß eine Erleichterung, sondern auch ein wahrer archi-

tektonischer Schmuck des Innern. Und desgleichen geschah im Aeußern. Die breiten, bisher leeren Mauerflächen belebten sich mit plastisch-architektonischem Schmuck, offene Arkadenkränze umzogen die Apsis, die Fenster wurden mit Säulchen und Bogen zu zweien und dreien gekuppelt, die Portale überaus belebt mit einer Menge reich geschmückter Glieder von Pfeilern und Säulen, die nach innen sich verengten und in Bögen, Wülsten und Hohlkehlen den verjüngten Raum überwölbten. Statuen, Statuetten und Reliefs traten hinzu. Schmuck breitete sich überall hin; selbst der Ziegelbau wußte aus sich heraus seinen eigenen, mit Schatten und Licht, selbst mit heller und dunkler Färbung wechselnden Schmuck zu gegestalten.

Der malerische Schmuck des Inneren blieb, aber er mußte sich nun einem reicher gegliederten Bau anschließen. Die flache Decke der alten Basilika hatte ein bequemes Feld für eine großartige, malerische Entfaltung dargeboten, wie sie mit systematisch theologischer Anordnung im Stil der Zeit lag. Eine Decke dieser Art, geschmückt in ganzer Länge mit dem Stammbaum Christi, dessen einzelne Figuren von reichem romanischen Laub umgeben sind, ist in der Michaelskirche zu Hildesheim noch so wohl erhalten, um einen vollständigen Begriff von der Wirkung zu machen. Als das Kreuzgewölbe an die Stelle der flachen Decke trat, hob es die große Fläche auf und gestattete nun mehr Einzelbilder, die sich der Form der Felder anschließen mußten. Und ebenso mußte das Ornament den Grenzen der Felder, den Gurten und Kanten folgen. Es trat ein neues, mehr ornamentales System auf, das fortfuhr die ganze Kirche auszuschmücken und mit den Glasgemälden der Fenster zu einer gemeinsamen Wirkung zusammenzutreten. Aber die einzelnen Bilder blieben in geistigem Zusammenhang, sei es, daß sie auf einander folgende

Begebenheiten eines und desselben testamentlichen Gegenstandes waren oder die Legende des Kirchenheiligen zu erzählen hatten, oder daß klügelnde Theologie sie symbolisch auf einander zu beziehen verstand. So entsprach ein Bild des Alten Testaments einem Bilde des Neuen Testaments und beide wieder hatten ihr Thiersymbol. Aus diesen drei zu einander in Beziehung gesetzten Gegenständen waren ganze Bilderkreise geschaffen, eine ganze theologische Wissenschaft, die Typologie, wie sie heute unter den Archäologen genannt wird, auch die Biblia pauperum, das Bilderbuch der Armen, die nicht lesen können. Diese Bilder wurden an die Wände und die Gewölbe verpflanzt und ebenso in den Miniaturen der Manuscripte dargestellt.

Und wie geistig und gegenständlich, so waren sie künstlerisch gebunden durch vollkommene Beherrschung einer harmonischen Farbenwirkung. Der Grund war in der Regel tiefblau, denn er sollte den Himmel darstellen, die Figuren und Ornamente mit Roth, Grün und Gelb in kräftigen, warmen Tönen, so daß die Malerei einen tiefsatten und doch warmen, einen festlich feierlichen Eindruck machte. Die Ausführung, was die Darstellung der menschlichen Gestalt betrifft, bot zwar noch viele Schwächen dar, aber sie erhob sich im zwölften Jahrhundert weit über die figürliche Zeichnung des zehnten und elften Jahrhunderts. Was die Perspective betrifft, lange die schwächste Seite aller mittelalterlichen Malerei, so war sie großentheils bedeutungslos bei der illuminirenden Methode dieser Zeit. Dem Künstler, der die Kirchenwände und Gewölbe ausmalte, damals noch in der Regel selbst ein Geistlicher, war es in seinem frommen Sinn nicht so sehr um das Einzelbild und die Einzelfigur zu thun, als darum, die Kirche selber zu schmücken, die geweihte Stätte des heiligen Dienstes würdig erscheinen zu lassen. Er verzierte die Fläche

als Fläche, rundete nicht die Figuren, sondern ließ sie in starken Contouren und durch gleichmäßige Füllung derselben mit den entsprechenden Farben sich abheben. So erschienen sie klar, deutlich und wirkten als Decoration.

Was zur Aufführung der gewaltigen Bauwerke und zu ihrer Ausschmückung nöthig war, das lernte und schaffte die Kunst in dieser Zeit. Und so war es möglich, daß noch unter den Kaisern des sächsischen Hauses, wie in England unter den Königen des Hauses Plantagenet, in Frankreich unter den Capetingern jene gewaltigen Dome romanischen Stils entstehen konnten, welche ein Zeugniß ablegen, das glänzendste Zeugniß für den idealen, hohen Geist der Zeit, für die Frömmigkeit der Herrscher und der Völker, für die Herrlichkeit der schönsten Epoche des Ritterthums und die rasche, durchaus eigenthümliche Erhebung der Künste. Und die Künste, wenn sie jede für sich noch nicht die vollkommenste Ausbildung erreichten, vermochten doch in ihrem Zusammenklang das Höchste, in ihrer Gesammtwirkung nie Uebertroffenes zu schaffen. So stehen sie noch heute, die lebendigen Zeugen der Epoche der Kreuzzüge, der Dom Heinrichs des Löwen zu Braunschweig mit seiner Bemalung im Innern, der Dom zu Bamberg mit seinen Sculpturen, die drei großen Dome am Rheine, zu Mainz, zu Worms und zu Speier, letzterer erbaut zu dem Zwecke, mit seiner Krypta den deutschen Kaisern zur Begräbnißstätte zu dienen. Oft und schon früh durch Brand zerstört oder beschädigt, zum Theil verwüstet, verlassen, sind sie immer im Geiste jener ihrer ersten Zeit wieder erstanden, und wieder hergestellt und ihres Schmuckes von neuem theilhaftig geworden und wecken die großen Todten und die großen Zeiten und Thaten in der Erinnerung wieder auf.

Minder glücklich, minder reich haben sich die Palast- und Burgenbauten dieser Epoche erhalten. Bei dem Eifer, der

die Baukunst in der Errichtung mächtiger Kirchen vorwärts trieb, bei dem Glanze, der das Ritterthum zu umleuchten begann, bei den großen Festlichkeiten, welche Fürsten und Herren veranstalteten, konnte es nicht fehlen, daß auch glänzendere Sitten für ein glänzenderes Leben entstehen mußten. Aber von ihnen ist wenig erhalten. In England stehen noch viele der gewaltigen Thurmburgen aus normannischer Zeit, aber ihres Schmuckes entkleidet, höchstens, daß der Schmuck von Thür und Fenster noch von ehemaliger künstlerischer Ausstattung eine Andeutung giebt oder der Sitz in den tiefen Fensternischen an ritterliche Damen erinnert, die von ihrer Thurmhöhe die sehnenden Blicke ins Weite richteten. Von all den Pfalzen, Burgen und Palästen der salischen und hohenstaufischen Kaiser ist nichts übrig geblieben als die Kaiserpfalz zu Goslar, in welcher Heinrich IV. geboren wurde, und sie ist auch nur in einem Hauptheile erhalten, sodann einige Ruinen von Friedrich Barbarossas Palast in Gelnhausen und, auch all seines Schmuckes beraubt, jener Palast der Landgrafen von Thüringen auf der Wartburg, die sagenhafte Stätte des Sängerkriegs, die geschichtliche Stätte eines frohen, von Sang und Dichtkunst erfüllten ritterlichen Lebens.

Aber wenn diese großen Säle, welche die Schaaren der Gäste aufzunehmen und zu unterhalten hatten oder, wie der zu Goslar, selbst einem deutschen Reichstage dienen mußten, nichts mehr von dem malerischen Schmuck zu erzählen wissen, welcher einst Wände und Decken erfüllte, so sind es doch ornamentale Sculpturen mit den zierlichen Säulen und Bögen, welche noch heute von der Kunst berichten, mit welcher diese Paläste ausgestattet waren. Die Säulen der Fenster und ihre Arkaden, die plastischen in den Stein gegrabenen Ornamente, welche an den malerischen Ruinen in Gelnhausen die Bögen umziehen, die Reste des großen Kamines schmücken

und an den Thoren noch sichtbar sind, sie erregen wenigstens in der Phantasie die Vorstellung, wie der Palast des großen Kaisers einst beschaffen war, und welche Art von Kunst und Geschmack in seinen Hallen und Gemächern herrschte.

In den plastischen Ornamenten, wie sie hier und anderswo, auch noch in den Kirchen zu sehen sind, leben mannigfach alte Motive fort, in neuer Art wieder erstanden, oder umgewandelt in neue Formen. Die Umbildungen der antiken Akanthusreihen und Akanthuswindungen kann man weiter verfolgen, aber ohne diesen Verfolg würde man sie nicht wieder erkennen, so sehr hat der neue Kunststil sie in seine eigenen Ranken, Blätter und Windungen umgewandelt. Auch die Bandverschlingungen sind vorhanden, aber sie spielen nicht mehr die Hauptrolle und haben oftmals eine Gestalt angenommen, daß man nicht weiß, sind es Pflanzenvoluten oder bedeutungsloses Riemenwerk; oftmals scheint auch die mittlerweile im Orient ausgebildete Arabeske zum Vorbild gedient zu haben. Und mitten unter ihnen spielt das alte, wohl durch normannischen Einfluß von Norden her wieder entstandene Volk der Drachen, Lindwürmer und gewundener Schlangen, vermehrt durch allerlei Unholde, Menschen mit Thierköpfen, Thiere mit Menschenköpfen, Fratzen und Mißgestalten, abenteuerliche Gebilde einer Phantasie, die doch mehr und mehr vor einem edleren Geschmack, vor der Freude an der schönen Menschengestalt, wie sie das dreizehnte Jahrhundert schon zu schaffen verstand, zurückweichen mußten. Sie waren auch in die Kirche eingedrungen, hatten die Capitäle umzogen, das neue Würfelcapitäl, das der romanische Baustil sich als seine eigene Form erfunden hatte, sie erschienen außen und innen an den Wänden der Kirche in plastischer und gemalter Verzierung, sie zeigten sich an den heiligen Geräthen als lichtscheue Thiere, z. B. am Fuß der Leuchter; sie nahmen so über-

hand, diese unheiligen Gebilde, ursprüngliche Geschöpfe des Heidenthums und des Aberglaubens, daß der heilige Bernhard von Clairvaux gegen sie predigte und eiferte und sie aus den Kirchen vertrieb. Die Phantastik wurzelte aber zu tief im germanischen Geiste, der nie von der Romantik lassen wird.

Mehr noch als die Predigt des heiligen Bernhard war es wohl, wie schon angedeutet, der edlere Geschmack, das reinere Schönheitsgefühl, die größere Freude an der Menschengestalt, welche im Laufe des zwölften Jahrhunderts anwuchsen und im dreizehnten Jahrhundert, ganz in Uebereinstimmung mit dem Schönheitscodex der ritterlichen Gesellschaft, die Darstellung der menschlichen Figur zu einer fast classischen Höhe hinaufführten.

Die neu im Anfange des elften Jahrhunderts erstehende Sculptur hatte stark realistisch begonnen, wenigstens auf dem Boden des alten sächsischen Herzogthums, wo ja unter den sächsischen Kaisern die erste eigene, wenn auch schwache und noch unbeholfene Kunst des Mittelalters erwuchs, während ganz im Süden Deutschlands, in Augsburg, Basel, am Bodensee immer noch antik classische Reminiscenzen erkennbar waren. Bei den Kunstwerken Bernwards von Hildesheim hatten nur römische Ideen zum Vorbild gedient, nicht mehr römischer Formengeschmack und antike Linienführung. In den Sculpturen der Externsteine war der Realismus bei tiefer, christlicher Empfindung selbst in drastisch übertriebener Bewegung zum Ausdruck gekommen. Auch in den älteren Bildwerken des Bamberger Domes, in den Apostelfiguren, lebt noch die gleiche Tendenz bei erhöhterer Darstellungskraft. Ihre Gestalten sind richtiger, die Bewegung deutlicher und sprechender, der Ausdruck stärker, energischer, aber, formell betrachtet, sind Gestalten, Köpfe und Gewänder gleich unschön.

Aber schon im zwölften Jahrhundert beginnt in der

Plastik eine Umwandlung vom Realismus zum Stilvollen, zur formellen und idealen Schönheit. Wie Herr und Dame sich in der gleichen Richtung mit ihrer ganzen äußeren Erscheinung umwandeln, wie die Haltung nach natürlicher Anmuth und Gefälligkeit strebt, wie unter der enger sich anschmiegenden Kleidung die Schönheit des Körpers zur Wirkung gelangt und so dem Auge des Künstlers vollkommene Menschenbilder sich darstellen, so gelingt es ihm denn auch nach und nach dieser veredelten Erscheinungen mit seiner Kunst Herr zu werden und sie in gleichem Charakter, in gleicher Vollkommenheit nachzubilden. Und nicht bloß das: man kann an der Haltung und Bewegung des Körpers, an seiner Schmiegsamkeit, an den ausdrucksvollen Bewegungen der Hände, die immer mitsprechen, an der Haltung und Biegung des Kopfes, an den oft lächelnden, oft schmachtenden Mienen — man kann an dem allen die wachsende Sentimentalität und Schwärmerei, die Liebessehnsucht, das sehnende Verlangen, wie es im Minneliede lebt, ohne Mühe wieder erkennen. Der Bildhauer arbeitet vollkommen im Geiste seiner Zeit, und wenn ihm die Frau in lebensgroßen Statuen viel vollkommener gelingt als der Mann, so ist das auch nur ein Ausfluß des allgemeinen ritterlichen Frauencultus, in dessen Bann auch der Künstler sich befindet.

Sprechend für diese Umwandlung sind schon die mehrfach genannten Frauengestalten am Dome in Chartres, merovingische Königinnen darstellend, im Zeitgewande, mit schönen Köpfen und schlanken, fast überschlanken Gestalten, bei denen auch die Falten der Gewandung leicht und fließend, ohne Manier und Unbeholfenheit behandelt sind. Auch einige englische Königinnen, die auf ihren Grabmälern in ganzer Figur abgebildet sind, zeigen den gleichen Charakter. Fast zahlreich aber sind die Beispiele in Deutschland erhalten, Gestalten,

natürlich und in diesem Sinne realistisch, weil dem Leben nachgebildet, ideal aber, nach Schönheit der Formen und der Gewandung strebend, weil die Menschen und die Kleidung sich in diesem Sinne idealisirten. Und das gilt gleicherweise für religiöse Gestalten, wie für solche, welche historische Persönlichkeiten darstellen sollen. Figuren ersterer Art finden sich in verschiedenen Kirchen, die schönsten an der s. g. goldenen Pforte in Freiberg im Erzgebirge, andere im Bamberger Dom, wo selbst an der Statue der Eva ein Studium des Nackten, wenn auch noch ein unzulängliches, sich zu erkennen giebt. Ihren wunderschönen Kopf mit schmachtendem, sehnsuchtsvollem Ausdruck hätte jede ritterliche Dame mit Stolz tragen können. Zu der zweiten Art, den historischen, aber in der Kleidung des dreizehnten Jahrhunderts, das ist der Entstehungszeit dargestellten Personen, gehören die Statuen Kaiser Heinrichs II. und der Kaiserin Kunigunde im Dome zu Bamberg, insbesondere aber im Dom zu Naumburg die Statuen der Stifter und Stifterinnen dieser Kirche, Ritter und Damen völlig im Gewande dieser höfischen Zeit, die Köpfe der Herren kräftig und männlich, die Frauen jugendlich und schön mit Gebende oder Schleier, die Körper schlank, die Falten natürlich, leicht, flüssig und edel, frei von jeder Unbeholfenheit. Die deutsche Bildhauerkunst hat kaum je Schöneres hervorgebracht, kaum etwas, das Natürlichkeit und ideale Schönheit inniger verschmolzen zeigt.

Nicht die gleiche Höhe hat die Malerei dieser Epoche erreicht. Es ist schon dargestellt worden, wie sie in der Ausschmückung der Kirchen alle beabsichtigte decorative Wirkung in vollkommener Weise erreichte, aber sie verhielt sich in der Darstellung der Figur illuminirend, und daher kam sie nicht dazu, das Runde zur Erscheinung zu bringen; sie modellirte nicht mit Schatten und Licht, sondern zeichnete nur mit Con-

touren und einigen Innenlinien und füllte mit der Localfarbe aus. In diesem Sinne ist daher die Zeichnung besser als die Malerei, und am besten da, wo Farbe gar nicht vorhanden ist. Ein Beispiel bieten die gravirten Platten unter dem großen Kronleuchter, welchen Kaiser Friedrich Rothbart dem Münster in Aachen stiftete, ein Werk aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Bei diesen heiligen, nur in gravirten Linien gezeichneten Figuren hat die Zeichnung, innerhalb ihrer Grenzen, fast schon eine ideale Höhe erreicht; sie ist nicht vollkommen, aber die Gestalten sind groß, edel, voll Hoheit, die Formen ideal, die Gewandung stilvoll und die Linien voll Schwung und Schönheit.

Es ist nicht anders mit den Miniaturen in den Manuscripten. Auch sie sind in dieser Epoche mehr gezeichnet als gemalt, weniger verschwenderisch mit Gold und Purpur und darum weniger prachtvoll, aber die Zeichnung wird sicherer, reiner, vollkommener in der Menschendarstellung. Und indem diese Kunst sich mehr als früher der Verzierung weltlicher Bücher zuwendet, bald auch die Dichtungen, die epischen wie die lyrischen, illustrirt, lernt sie es die Menschen so charakteristisch darzustellen, wie sie damals waren, die ritterlichen Herren und Damen in ihrer vornehmen und höfischen Erscheinung, mit ihren höfischen Gebärden, ihrem Anstand und ihrem Mienenspiel. Und den Fortschritt kann man verfolgen z. B. von den Figuren des Hortus deliciarum bis zu denen der Manessischen Liederhandschrift.

Ueber den Standpunkt einer illuminirenden Kunst ging auch die Glasmalerei in dieser Zeit nicht hinaus, eine Kunst, die so wesentlich zum Charakter der höfischen Epoche und des romanischen Baustils gehört, und so durchaus dem schwärmerisch frommen und doch freudigen Sinn dieser Zeit entspricht. Aber sie hatte mit dem durch das farbige Glas

hindurchfallenden Lichte ein Mittel zu einer himmlischen Wirkung, mit dem die Malerei auf der Fläche nicht wetteifern konnte. In Verbindung mit dieser aber gab sie erst der Kirche die feierliche Stimmung, welche dem frommen Beter den Eindruck des Paradieses hervorrufen sollte. Und in diesem Sinne arbeiteten Maler und Glasmaler absichtsvoll zusammen. Wenn der Maler die Wände der Kirche mit figurenreichen Bildern bedeckte, so beschränkte sich die Glasmalerei meist noch auf Einzelfiguren mit reicher Ornamentation, aber die wenigen Farben, deren sie sich noch bediente, waren voll und ganz, und da der neue Kunststil die Fenster mehr und mehr vergrößerte, statt der alten Enge, so konnten farbige Lichtmassen leuchtend in die inneren Räume eindringen. So erst, mit Hülfe dieser Glasmalerei und der erweiterten Fenster, konnten die Dome romanischen Stils zum Schönsten, Vollkommensten und Großartigsten werden, was diese überaus merkwürdige Epoche zu schaffen vermochte. Sie sind so vollkommen in ihrer Art, wie irgend ein Bauwerk anderer Zeit und anderen Stils in seiner eigenen Art.

Nicht so glücklich waren die Schlösser, Burgen und Paläste, welche, so sehr einzelne sich der gleichen Architektur erfreuten, doch merkwürdiger Weise nicht bloß der Glasmalerei, sondern selbst der Glasfenster entbehrten. Glasfenster waren in höfischer Zeit noch Ausnahme und höchstens in einem oder dem anderen Gemache vorhanden. Der Verschluß der Fenster und damit die Erwärmung im Winter waren durchaus unzulänglich, und daher kommt es, daß die Dichtungen voll sind voll Klagen über den Winter und daß überall die Wiederkehr des Frühlings mit Jubel begrüßt wird. Die freie Natur, die linde Luft, Garten, Wiese und Wald und Vogelgesang, die Pracht und der Duft der Blumen, das alles wird mehr gepriesen und besungen als die Gemüthlichkeit, Behag-

lichkeit, Wohnlichkeit oder Schmuck und Ausstattung der Gemächer, von denen selten die Rede ist. Teppiche mit eingewirkten Figuren waren das Beste, was sie zu bieten hatten, und auch nur in vornehmen und reichen Häusern, wo sie den Fußboden und den unteren Theil der Wände bedeckten und gegen Zug und Kälte schützen mußten. Figürliche Malereien an den Wänden — Tafelgemälde gab es noch nicht — waren wohl nur Schmuck der Paläste und fürstlicher Feststätten; gewöhnliche Räume, selbst auf den Burgen, mußten sich mit schablonirter, Teppiche nachahmender Decoration begnügen, für welche die Muster den orientalischen Geweben entnommen wurden. So kamen diese wiederkehrenden, aus Pflanzen und Thieren und Arabesken bestehenden Flachmuster in das nordalpinische Haus, um von dieser Grundlage aus sich mit stets verändertem Geschmacke bis auf unsere Tage fortzupflanzen. Zu den Teppichen gesellten sich nützliche Stickereien der Frauen, womit sie sich die langen Stunden auf den einsamen Burgen vertrieben, Decken für die Tische, Vorhänge für Fenster und Thüren, Ueberwürfe für die Sitzmöbel.

An Farbe fehlte es daher der Wohnung dieser Epoche durchaus nicht. Der Geschmack verlangte überall Farbe zu sehen. Und so kam es, daß auch die Holzmöbel, die Kasten, Schränke, Sessel und Bänke gefärbt, selbst vergoldet wurden. Die Schnitzerei war noch nicht auf den Standpunkt gekommen, um mit leichter Mühe die Möbel mit Ornamenten zu verzieren. An den Wänden spielte die Holzvertäfelung noch nicht die Rolle, wie in der nachfolgenden gothischen Periode. Die Farbe bildete den Ersatz. Die Flächen der Kasten, Betten und Bänke, die gedrehten Stäbe der Sitzmöbel wurden grundirt und sodann lebhaft gefärbt. Man findet auf Sakristeikasten auch religiöse Bilder gemalt, gewöhnlich aber

genügten Farbe und Vergoldung. Doch sieht man auf zahlreichen Miniaturen die größeren Flächen der Möbel, z. B. der fürstlichen Throne, mit Architekturfaçaden bemalt, mit einer Reihe von schwarz gefärbten Fenstern, mit Säulchen und Arkaden — jedenfalls ein Geschmack, dem es eben nur um Farbe und um ein leichtes Motiv zu thun ist bei künstlerischer Unzulänglichkeit dieser Anstreicher oder Decorationsmaler. Damit in Uebereinstimmung sind die Möbel aus der Epoche des romanischen Baustils flach ohne viel Profilirung, die Füße mehr gedreht als geschnitzt. Möbel von Metall aber, wie Bettgestelle und Sessel von Bronze oder Eisen, jene noch Tradition aus antiker Zeit, verschwinden gänzlich.

Wie sich die ganze Zeit ändert, so nimmt auch die Kunst der Metallarbeiten eine durchweg andere Richtung an. Die Verzierung eiserner Waffen und eisernen Geräthes und Schmuckes mit aufgeschlagenem Silber, diese Tauschirung der Germanen aus den alemannischen und bayrischen Gräbern der Merovinger Zeit, verschwindet schon unter den Karolingern. Das Eisen leitet seine Kunst, seinen Eigenschaften entsprechend, aus dem Schmiedehandwerk her. Unter den Schlägen des Hammers, heiß glühend, dehnt es sich, läßt sich spalten, seine Streifen winden sich in spiraligen Voluten, und so bedeckt es, zugleich Zierde und Festigkeit gebend, Thüren und Kasten und Truhen, aber nicht ohne daß es Farbe oder silberglänzende Verzinnung erhält. Solche Eisenbänder, die von den Angeln auslaufen, sich in Aeste theilen und nach rechts und links sich biegen und winden, noch ohne Relief und nur im ganzen Laufe mit eingeschlagenen Riefen versehen, sind charakteristisch für die ganze romanische Bauepoche. Es ist ein richtiges, reiches, aber doch einförmiges Motiv, das in der gothischen Epoche weit überholt wurde.

Der Erzguß, welcher in der vorausgegangenen Epoche

noch in antiker Tradition oder auf classische Anregung, wenn nicht Vollkommenes, doch Großes geschaffen hatte, wurde in dieser Beziehung kaum in der romanischen Bauepoche überboten. Werke wie die Thüren von Gnesen sind noch der vorigen Epoche zuzurechnen. Der Erzguß als hohe Kunst war zu sehr classische Art und classische Tradition, um dieser im Geschmack durchaus grundverschiedenen Zeit zu entsprechen. Es entstanden daher sehr wenig Werke im großen. Aber die Kirche konnte des Geräthes von Bronze, Messing und Kupfer nicht entbehren, und sie gab daher dem Metallguß reichliche Anwendung. Es entstanden eine Anzahl großer in Erz gegossener Taufbecken, wie z. B. dasjenige in Hildesheim, welche ringsum wie auf dem Deckel mit figürlichen Darstellungen in einem hohen Relief verziert sind. Es entstanden Lesepulte von Erz, es entstand Beleuchtungsgeräth groß und klein, Lüstres für zahlreiche Kerzen und kleine Leuchter, welche nur eine Kerze zu tragen haben, Waschgeräthe, Aquamaniles in Thierformen, flache Becken und hohe Kannen. Die großartigsten Werke darunter sind jene Kronleuchter, welche das himmlische Jerusalem vorstellen sollen, in Gestalt eines mit Zinnen geschmückten Ringes, an welchem ringsum Kerzenträger abwechseln mit kleinen offenen Thürmen, in deren Innern sich die Statuetten von Heiligen befinden, das Ganze an geschmückten Ketten vom Gewölbe herabhängend. Solche Kronleuchter finden sich noch in Hildesheim, in Komburg in Schwaben, der berühmteste, ein Geschenk Friedrich Barbarossas, im Münster zu Aachen, dessen gravirter Bilder bereits gedacht worden ist.

Es war immer noch die Kirche, welche solcher Kunstarbeiten bedurfte und sie hervorrief, während die Wohnungen, die Stätten der Weltlichkeit, sich noch mit minder kunstreicher und kostbarer Ausstattung begnügten, wie z. B. selbst Fest-

säle hölzerne, mit Kerzen besetzte Kreuze statt der kunstvoll geschmiedeten und gegossenen Lichterkronen von Metall auf den Bildern zeigen. Es ist ebenso mit der Goldschmiedekunst. Wenn sie auch in dieser Periode, wenigstens im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, nicht so ausschließlich in den geistlichen Werkstätten geübt wurde und der städtische gewerbliche Goldschmied in die Concurrenz eintrat, so war sie doch, wie früher, ganz vorzugsweise dem heiligen Dienste gewidmet. Die höfischen Frauen waren, wie schon früher geschildert, weit entsagender geworden in Bezug auf den goldenen Schmuck der Kleidung und des Körpers. Nicht viel war es, was sie dem Juwelier oder dem Goldschmied zu thun gaben; die goldenen Schapel, mit denen sie die wogenden Locken des Haares zusammenhielten, waren das Hauptstück ihres Schmuckes, Nadeln oder Agraffe mit runder Scheibe, oder die Scheiben der Tasseln, sind das Einzige, was auf den Bildern sichtbar wird, und kaum hat sich das eine oder das andere Stück davon auf uns erhalten. Trinkbecher gab es allerdings von Gold und Silber, aber auch davon hat sich kein kunstmäßig geschmücktes Beispiel aus der höfischen Zeit erhalten. Auf den Bildern, welche Gastmähler darstellen, ist alles Geräth für Speise und Trank schlicht und einfach in seinen Formen. Die große Periode des Trinkens war noch nicht angebrochen. Die höfische Sitte, der ritterliche Anstand, die Galanterie den Damen gegenüber erforderten Mäßigung auch in diesen Dingen, und sie wurde in der That geübt.

Um so reichlicher und großartiger wurde die Goldschmiedekunst von der Kirche in Anspruch genommen, und wie die Kirche die Bewahrerin mittelalterlicher Kunstwerke war, so hat sie denn auch zahlreiche Werke der Goldschmiedekunst aus dieser Epoche erhalten, Arbeiten, welche, wenn nicht an Kostbarkeit, doch an Größe alles übertreffen, was die Zeit der

Karolinger und der Kaiser des sächsischen Hauses uns hinterlassen hat. War die Goldschmiedekunst unter diesen Kaisern schon ein blühender und hoch ausgebildeter Kunstzweig, so hob sie sich noch in der Epoche der Salier und der Hohenstaufen, aber es zeigt sich ein wesentlicher Unterschied in Geschmack, Technik und auch im Material. Die Epoche des zehnten Jahrhunderts hatte ihre schönsten Arbeiten in Gold geschaffen, und ihre feinste Technik hatte in zierlichem Filigran und im Zellenschmelz bestanden; sie hatte in beiden reizende Arbeiten geliefert von vollkommenster Ausführung, freilich bei sehr ungenügender Darstellung der menschlichen Figur. Diese vervollkommnet sich wohl, wenn sie auch nicht die Höhe der Sculpturen in den Domen von Bamberg und Naumburg erreicht, aber die eigentliche Metalltechnik erfreut sich kaum einer Verfeinerung; dafür arbeitet sie mehr im großen und strebt nach äußerer Pracht.

Die Veränderung in dieser Richtung des Geschmacks, welche kaum mit dem sonstigen Wandel in der Kleidung wie in den Künsten im Einklang steht, beruht mit auf dem Wechsel des Materials. Es scheint fast, als ob den Menschen dieser Zeit der von der Völkerwanderung her noch ererbte Schatz von Gold, die Hinterlassenschaft Roms und der antiken Welt, ausgegangen wäre; es tritt mit dem zwölften Jahrhundert das Kupfer in den Vordergrund, freilich vergoldet, und neben dem Kupfer das Silber. Auf dem Wechsel und dem Uebergang von Gold zum Kupfer beruht auch ein anderer Wechsel in der Goldschmiedekunst, der vom Zellenschmelz zum Grubenschmelz. Das Zellenschmelz, das den Deutschen wahrscheinlich von Byzanz her gekommen und gelehrt war, hatte Gold zu seiner Unterlage und zu den Streifen, welche als „Zellen" oder Cloisons das Email einschlossen, gehabt, und es waren dadurch der Größe sehr bescheidene Maße vorgeschrieben, eine

Kleinheit, welche andererseits wieder Feinheit der Arbeiten hervorrief. Indem nun Kupfer an die Stelle des Goldes trat, konnten dickere und größere Platten, in welche die Vertiefungen zur Aufnahme des Emails eingegraben wurde.., genommen, also auch größere Arbeiten hergestellt werden. Dieser Uebergang von einer Technik zur andern, von einem Metall zum andern, ermöglichte jene gewaltigen Reliquienschreine, welche zu Köln, Aachen, Siegburg u. s. w. noch heute erhalten sind und in jeder Beziehung die Höhe der Goldschmiedekunst in dieser Epoche des romanischen Baustils, bedeuten, dessen Ornamente und architektonische Formen sie an sich tragen.

Mit diesem Grubenemail und den großen Reliquienschreinen zeigt sich die Goldschmiedekunst aus dem Stammlande der sächsischen Kaiser hinübergewandert an den Niederrhein, doch ist es Frankreich und die Stadt Limoges, welche Erfindung oder vielmehr die erste Anwendung und Ausbildung in dieser Epoche den rheinischen Städten streitig machen Jedenfalls übte auch Limoges dieses Email in reichem Maße und sendete gleich den Fabrikstätten am Rhein seine kupfernen. mit Email verzierten Reliquiarien, Tragaltäre, Leuchter,, Hostienbehälter, Crucifixe und andere Gegenstände durch die Welt, meistens Arbeiten von wenig eigentlicher Kunst, andere jedoch, wie das große Antependium in Klosterneuburg, völlig auf der Höhe der zeitgenössischen Kunst stehend.

Mit dieser neuartigen Goldschmiedekunst am Rheine, deren Höhe schon in die Zeit Friedrichs I. und Friedrichs II. fällt, war auch allem byzantinischen Einfluß ein Ende gemacht. Der Geschmack in jenen großen Werken ist völlig selbständig geworden, so selbständig wie der romanische Baustil, freilich nicht überall zum Vortheil, denn das neue nunmehr in Silber, wenn auch in guter und sicherer Zeichnung ausgeführte Filigran

kann sich mit der Feinheit des byzantinischen Goldfiligran nicht messen und ebenso stehen Schmelz und Transparenz des Grubenemails hinter dem Zellenschmelze zurück. Nur das Niello, obwohl seltener angewendet, behauptet seine Höhe und gewinnt vielleicht an Feinheit bei seiner besseren Zeichnung.

Dagegen sind die getriebenen Silberplatten, mit denen die großen Reliquienschreine belegt sind, sowohl in den Figuren, wie in den Ornamenten ihren Vorgängern weit überlegen. In diesen, in Hochrelief getriebenen Figuren von verhältnißmäßiger Größe, wie sie bisher nur selten versucht worden, macht die Kunst einen bedeutenden Fortschritt und nimmt theil, wenn auch erst in einiger Entfernung, an dem Fortschritt der Sculptur. Sie erhebt sich selbst an jenen Schreinen zu wohl erkennbaren Porträtstatuetten.

Zuweilen, namentlich an kleineren Gegenständen wie an den Tragaltären, sind die silbernen Statuetten durch solche von Elfenbein, Bein und Wallroß ersetzt. Die Elfenbeinarbeit blühte fort als einer der feinsten Zweige der mittelalterlichen Kleinkunst und nahm theil an den Fortschritten der Sculptur in Bezug auf figürliche Darstellung. In der ersten Hälfte dieser Epoche, im elften und zwölften Jahrhundert, war sie wie früher fast allein der Kirche gewidmet; erst mit dem dreizehnten Jahrhundert tritt der Geschmack der höfischen Zeit und treten die Motive des Ritterthums auch in die Elfenbeinsculpturen ein. Unter diesem Einfluß gewinnt die Statuette der Madonna, welche jetzt von dieser Kunst häufiger dargestellt wird und ihr noch mitunter auch in ausgezeichneter Weise gelingt, das Aeußere einer schönen jungen Frau, das Aeußere der höfischen Dame mit der schmiegsamen Gestalt, mit dem schönen, empfindsam gebogenen Kopfe, mit der sanft in Falten fließenden Gewandung

und all der Süßigkeit und Weichheit, welche das mildgefärbte, weiche Material noch erhöht.

Im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts bis in das vierzehnte hinein sind es auch ritterliche Herren und Damen und Scenen ritterlichen und höfischen Lebens mit Scenen aus den Dichtungen, welche mehr und mehr, und schon mit völlig genügender Kunst, in Elfenbeinreliefs dargestellt werden, in Reliefs, welche theils Kästchen bedecken, theils — und das besonders häufig — die Rücken der Handspiegel schmücken. Die ganze Poesie des ritterlichen Lebens spielt in ihnen mit, in wirklichen und erfundenen Scenen. Herr und Dame spielen Schach, sind im Grünen gelagert, verfolgen zu Pferde den Hirsch auf der Jagd oder jagen mit dem Falken. Das Eichhorn, das Symbol der Unschuld, flüchtet sich vor seinen Verfolgern in den Schoß einer Jungfrau. Häufig bildet die Erstürmung einer Minneburg den Gegenstand. Damen vertheidigen die Burg, schießen Rosen hinab oder machen aus dem Thore einen Ausfall, Ritter kommen ihnen mit liliengekrönten Lanzen entgegen, legen Leitern an die Mauern, steigen hinauf, werden selbst von den Vertheidigern hinaufgezogen und gerne und gutwillig, wie es scheint, ergiebt sich die weibliche Besatzung. Auch Tristan und Isolde sind beliebte Personen auf diesen Reliefs, deren Figuren, so klein sie sind, doch mit demselben Charakter der Schwärmerei, der zärtlichen Empfindung, der schmiegsamen und biegsamen Anmuth, wie sie dieser Zeit zu eigen sind, sich darstellen.

Es sind aber auch diese Elfenbeinreliefs die letzten Zeugen dieser höfischen Zeit. Der Charakter lebte noch in ihnen fort, als er im Leben, in der Geschichte schon mannigfach bedroht war und in der Architektur selbst ein neuer Stil entstand, derjenige, den wir den gothischen nennen, ein Baustil, der

berufen war, der neuen Epoche neuen Geschmack und Namen zu verleihen. Er war auch berufen, einerseits der Kirche die großartigsten und gewaltigsten Bauwerke zu schaffen, andererseits aber auch die Kunstthätigkeit, welche bis dahin der Geistlichkeit ganz vorzugsweise zu eigen gewesen war, ihr zu nehmen und auf die städtischen Zünfte, auf die bürgerlichen Hände zu übertragen.

---

5. Der Geschmack im Zeitalter der Gothik; der Geschmack im Verfall.

Schon um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts klagt Ulrich von Liechtenstein in seinem Frauenbuch über den Verfall höfischen Lebens und höfischer Sitte: die Frauen lassen es an der Schönheit ermangeln, hüllen sich ängstlich in die Kleidung, daß kaum das Antlitz sichtbar bleibt, ziehen sich von der Gesellschaft zurück und werden Betschwestern. Und das kann man auch auf den Bildern dieser Zeit beobachten, indem entgegen dem Gange der Moden auf einmal weite und verhüllende Kleidung wieder auftritt. Es hatte seinen guten Grund, denn zu dieser Zeit breiteten sich die Bettelmönche, die Dominikaner und Franziskaner, in allen Landen aus, predigten gegen den Luxus, gegen das fröhliche Leben des Ritterthums, gegen Minnegesang und höfische Art und Sitte, und gewannen insbesondere als Beichtväter Herrschaft über die Frauen. Ihnen fielen auch, obwohl nur für eine Weile, Eleganz und Toilette der Frauen zum Opfer.

Der Einfluß der Bettelmönche war freilich nur eine Nebenursache zum frühen Verfall des Ritterthums und des höfischen

Lebens. Die Zeit hatte sich mit ihrer Schwärmerei, ihrer Dichtung, ihrem Frauendienst in das Ideale verstiegen; sie hatte den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen verloren und mußte zu demselben wieder herunterkommen. Der Abstieg aus der Höhe, nicht ein jähes Fallen, sondern ein langsames Herabgleiten, begann schon im dreizehnten Jahrhundert und vollzog sich gegen das Ende desselben, begünstigt durch die unruhigen Bewegungen der Politik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, zumal in Deutschland, wo dem Interregnum in Rudolf von Habsburg ein kluger, energischer, aber ein karger, den Dichtern abholder Kaiser gefolgt war.

Die Symptome sind auf allen Gebieten der Cultur sichtbar. Wie die Frauen zu Betschwestern werden, ergeben sich die Ritter dem Trunke, der Jagd, den Fehden und dem Raube. Sicherheit und Friede, die der Dichtkunst so nöthig sind, hören auf. Die Ritter werden roher, der Bauer, der verachtete, steigt auf einmal in die Höhe und wird beliebter Gegenstand einer Dichtung, die selbst am Hofe gefällt. Der Ritter sucht sich seine Geliebte unter den Dorfschönen und muß es sich gefallen lassen, wenn sie ihn verschmäht oder wie die vornehme Dame schmachten läßt. Der junge Bauer wird zum Stutzer und zur Carricatur des Ritters, dem er gleich zu werden trachtet, um als Räuber zu enden. Aber so wird er Gegenstand eines epischen Gedichtes anstatt eines Parzival oder eines Tristan. So steigt das höfische Epos herab — ein voller Wandel des Geschmacks. Bauernprügeleien füllen die Lieder an. Tannhäuser, der zu den späteren Minnesängern zählt, schmäht den Frauendienst, er ist ein Dichter der Frau Venus, nicht der Königin Minne, welche von ihrem Throne gestoßen wird. Das Minnelied flüchtet sich von den Palästen und den Burgen und den Fürstenhöfen und findet Aufnahme in den erblühenden Städten, im ehr-

samen Gewerbe, unter den zünftigen Handwerkern, welche ihre Feierstunden damit ausfüllen. Aber nur die Form ist geblieben. Der Inhalt ist trostlos öde, ohne Gedanke, ohne Poesie, und die überkommene Form wird zur Lächerlichkeit verkünstelt. So wird aus dem freien Minnegesang des ritterlichen Dichters der Meistersang mit seiner schulmäßigen Pedanterie und seinem lächerlichen Wort- und Formenkram.

Wie die Zeit roher, schlechter, zuchtloser wird, stellen sich auch die Satiren und Lehrgedichte ein, in denen auch die sonst so zarte Sprache der Dichtung verroht. Des Stricker Satiren schildern die Ritter als Fresser und Säufer; sie werden als Speculanten geschildert, die von Korn- und Weinwucher reden. Freidanks „Bescheidenheit", „der Winsbeke und die Winsbekin", Hugo von Trimbergs „Renner" stellen Lehren der Tugend und der Sitte auf. Alles das kommt wie mit Nothwendigkeit, vom Verfall der Zeit gerufen. Die feineren und tiefer angelegten Gemüther, welche sonst in Schwärmerei, Dichtung und Frauencultus geschwelgt und ihre Befriedigung gefunden hatten, wenden sich nun einer neuen seelischen Schwärmerei zu, dem Mysticismus der Gottesfreunde, welche auch eine Art Frauencultus treiben und schwärmerische, in Visionen verzückte Frauenseelen um sich sammeln.

Die Zeit gewinnt somit wieder zwei Seiten. Wie das Ritterthum sinkt, steigt das Bürgerthum. Der Reichthum wandert in die Städte, die Handwerker erblühen und bemächtigen sich der Kunstübung, welche die Geistlichen ihnen überlassen müssen. Die geistlichen Ateliers erlöschen und nur Schrift und Malerei, die in den Manuscripten, bleibt ihnen. Die Zeit wird in allem äußerlich, weltlich; der Luxus steigt trotz der Predigten; die Modeschöpfung beginnt in einer Raschheit des Wechsels und in einer Fülle bunter Formen, wie sie

bisher nicht dagewesen, in Seltsamkeiten und Uebertreibungen, welche Luxusgesetze und Kleiderordnungen vergebens einzuschränken trachten. Der Kampf gegen die Kirche, gegen Papst und Pfaffenherrschaft wird populär, der Unglaube breitet sich aus, Reformatoren stehen auf und finden Beifall. Und dennoch steigen im neuen Baustil der Gothik die Riesendome zum Himmel empor, höher, gewaltiger, großartiger gedacht als je vorher, nicht wie die romanischen Kathedralen von Fürsten erbaut, sondern von den Beiträgen frommer und gotteseifriger Gläubigen, zumal jener unter dem Bürgerthum der Städte.

Und in der That ist es gerade die Gothik als Baustil, welche diesen doppelten Charakter besitzt. Dem frommen Glauben konnten die geweihten Gotteshäuser nicht groß genug sein, und der rechnende Verstand mußte hinzukommen, sie mit voller Sicherheit in die Höhe zu bauen. Die schwärmerische Frömmigkeit ist voraufgegangen, die nüchterne Berechnung ist nachgefolgt, und da die Mathematik, der Verstand, den Vorrang erhielt und die Schwärmerei erlosch, so hat man diese durch Ueberladung mit Ornament zu ersetzen gesucht. In idealem Eifer begonnen, immer großartig im Plane, ist die Gothik in zweiter Epoche in einen schematischen Formalismus gerathen, um in dritter einer nur äußerlichen Decoration anheimzufallen. Dem Plane nach stehen schon alle großen Riesendome gothischen Stils in Deutschland am Anfange seiner Herrschaft; die Periode der Berechnung hat an ihnen fortgebaut, und meist erst in der dritten decorativen Periode sind sie vollendet worden. Die letztere konnte nur noch ausbauen und schmücken, aber nicht mehr zu neuen Entwürfen von der ersten Großartigkeit sich erheben. So haben sie alle, die Kathedralen von Straßburg, Freiburg, Regensburg, Ulm, Wien, ihre Baugeschichte gleicherweise zu erzählen. Wie nicht

die Mittel der geistlichen und weltlichen Fürsten, sondern die Beiträge der Gläubigen sie entstehen ließen, so brauchten sie Jahrzehnte und Jahrhunderte zu ihrer Vollendung, und mittlerweile mußten sie den Wechsel des Geschmacks im Baustile an sich selber mit erleben. Nur allein der Kölner Dom, der früh ins Stocken gerathen und erst in unseren Tagen nach dem ursprünglichen Plane vollendet worden, trägt einheitlichen Charakter.

Als die Gothik in Frankreich ihre erste Ausbildung erhielt, in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, stand die höfisch-ritterliche Zeit dort noch auf voller Höhe, während sie in Deutschland dieselbe kaum erreicht hatte. Frankreich ist den Deutschen in der epischen Dichtung, im Minnegesang mit seinen Troubadours, ebenso in der Ausbildung ritterlichen Lebens und ritterlicher Sitte voraufgegangen, und desgleichen ist es der Fall mit der Architektur und mit der Gothik insbesondere. Zu jener Zeit, da die Gothik in Frankreich entstand und schon die gewaltigen Kathedralen erbaute, stand der romanische Stil für die Kirchen wie für Paläste in Deutschland noch in schönster Blüthe. Vereinzelte Beispiele und Versuche ausgenommen, übernahm Deutschland die Gothik von Frankreich erst in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, als Ritterthum, Dichtung und höfische Sitte schon abwärts gingen. Es war aber noch Frömmigkeit, Schwung und Opferwilligkeit hinlänglich vorhanden, und die damals erblühenden Städte und das frei und reich werdende Bürgerthum setzten ihren Stolz darein die Stadt mit einer Kirche zu zieren, welche gewaltig über alles hinausragte.

Die Tendenz ging in die Höhe; alles strebte nach oben. Während der Rundbogen am Gewölbe gewissermaßen wieder umkehrt und das Auge wieder hinunterleitet, fliegt der Blick im Spitzbogen der unendlichen Höhe zu, und so war es dieser,

welcher der neuen Tendenz entsprach. Die phantasievollen, thurmreichen Kirchen romanischen Stils hatten, den alten Basiliken gegenüber, schon das gleiche Bestreben gezeigt, aber in der Construction mit dem Spitzbogen fand sich die Möglichkeit, weit über sie hinauszugehen. Jene, die romanischen Kirchen, hatten die Last der Gewölbe auf Pfeiler und schwere Mauern gestützt; der Spitzbogen gestattete, die Pfeiler allein als Stützen zu gebrauchen. Infolge dessen konnten die Mauern nur eben als Füllungen zwischen den Stützen der Pfeiler dienen. Und ebenso dienten die Gurten und Rippen am Gewölbe allein als Träger und die Kappen waren nur leichte Füllungen. Auf diesem Wege wurde die ganze Kirche wie ein gewaltiges Steingerüste, das nun eine weite, hohe und mächtige Halle bildete. Die Phantasie waltete aber noch mächtig genug, um es nicht bei solch nüchternem Gerüste bewenden zu lassen. Die Pfeiler verwandelten sich in Bündel kleiner Säulen, welche in ihrer Schlankheit ungebrochen bis zur Höhe des Bogens hinaufschossen und dort als „Dienste" die Rippen des Gewölbes aufzunehmen hatten, und diese Rippen wurden so reich gegliedert wie zu einem künstlichen Fächersystem, das dem Palmenwalde verglichen wurde.

Diese Veränderung, in deren Folge die Mauern erlagen und die Fenster sich von Pfeiler zu Pfeiler ausdehnen konnten, ließ aber auch das Aeußere nicht unberührt. Bei der großartigen Höhe, in welcher die Pfeiler das Gewölbe zu tragen hatten, bedurften diese der Verstärkung, und sie fanden sie an den Strebepfeilern, welche von außen angesetzt wurden, und an den Strebebögen, welche, offen und luftig, von den niedrigen Außenmauern der Seitenschiffe zu dem Dachgesimse des höheren Mittelschiffes hinüberflogen. Die Bildung dieser Strebepfeiler und Strebebögen in Terrassen mit schrägen Absätzen der Wasserschrägen, ihre Bekrönung mit kleinen Thürm-

chen oder Fialen und manches andere dazu, wie die durchbrochenen Giebel der Wimperge, das tiefeingeschnittene, geometrische Ornament des Maßwerks gaben nun der gothischen Kirche ein ganz anderes Ansehen im Aeußeren, als es die romanische Kirche besaß. Das Leben in Licht und Schatten war reicher, die Contraste stärker, die ganze Erscheinung aber auch, je mehr das constructive, geometrische Element überhand nahm, nüchterner, phantasieloser. Diese gothische Kirche bedurfte des reichen plastischen Schmuckes, der auch den großen Domen zu theil wurde: je weniger sie dessen hatte, um so weniger Reiz bot sie dem Auge dar. Sie bedurfte der hohen, wie aus lauter Maßwerk und Ornament zusammengesetzten, durchbrochenen Thürme, welche, minder zahlreich, aber weitaus höher, die kleineren, einfacheren, aber mannigfaltiger geformten Thürme romanischen Stils abgelöst hatten. Ohne alle diese Elemente, ohne all diesen Schmuck schien und scheint die gothische Kirche immer das Geschöpf einer nüchternen, bürgerlich gewordenen Zeit.

Der neue Stil in seiner consequenten Ausbildung hatte dem Innern der Kirchen die breite Fläche genommen und damit die Möglichkeit so großer Bilder und Bildercyclen, wie sie im altchristlichen und im romanischen Stil in Uebung gestanden. Er mußte einen Ersatz dafür stellen und er stellte ihn in der decorativen Bemalung und in der Verbreiterung und Vergrößerung der farbigen Glasfenster. Ornamental bemalt stiegen die Pfeiler mit ihren Diensten in die Höhe und sendeten die bunten Gurten und Rippen durch das Gewölbe, dessen Felder mit Vorliebe in tiefem, mit goldenen Sternen besäetem Blau als nächtlicher Himmel dargestellt wurden. Hier sah man auch schwebende Engel gemalt, als deren Aufgabe es erscheint die frommen Seelen aufzunehmen und in das Paradies einzuführen, denn das sollte der Sternen-

himmel bedeuten. Den Ersatz der figürlichen Wandmalereien, wie gesagt, gewährten nun die Fenster. Von Pfeiler zu Pfeiler breiteten sie sich aus und erreichten, zumal bei gleicher Höhe der Schiffe, eine Höhe, eine Größe, welche dem romanischen Stile unerreichbar gewesen war. Und mit ihrer Aufgabe wuchs die Darstellbarkeit der Glasmalerei, die Kraft ihrer Farbe, der Reichthum der an Zahl noch beschränkten Palette. Die düstere, tiefe, mehr blaurothe Pracht der engeren romanischen Fenster wich einer helleren, durch reiche Anwendung von Gelb mehr goldenen Stimmung; an die Stelle der kleinen Figuren in kleinen Scenen und Feldern, in welche die Fenster getheilt gewesen, traten mächtige lebensgroße Gestalten und größere Darstellungen, anfangs noch mit Wahrung der durch steinerne Säulchen und Zwischenstäbe gebotenen Eintheilung, später mit Bildern, die rücksichtslos über sie hinweggingen. Oben in der Höhe füllte steinernes Maßwerk den Spitzbogen, und seine Oeffnungen waren wiederum mit farbigem Glas geschlossen. Es war ein eigenes, den Arabesken der Manuscripte verwandtes Ornament, welches sich die Glasmalerei in gothischer Epoche erschuf.

So gewährte das Innere der gothischen Kirche, ganz im Gegensatz zu den scharfkantigen berechneten Formen, oder vielleicht gerade mit durch deren Nüchternheit hervorgerufen, wohin man sah, ein überaus farbenreiches Bild, in tiefen, satten Tönen, überströmt von den Massen des Lichtes, welches durch die hohen und breiten Fenster hereinbrach. Die dämmrige, mystisch weihevolle Stimmung hatte aufgehört, Helle, Klarheit, aber nichts weniger als Farblosigkeit, war an die Stelle getreten.

Bemalt war auch die Plastik im Innern der Kirche. Figuren von Heiligen, lebensgroß und überlebensgroß, standen auf Consolen an den Pfeilern, regelmäßig gereiht, schmückten

die Kapellen, standen auf dem Lettner weithin sichtbar und begannen ihren Platz im Aufbau der Altäre zu erhalten. Nach aller Regel waren sie farbig bemalt, selbst vergoldet, mit reichen goldgemusterten Gewändern, ganz in harmonischem Einklang mit der Farbenpracht der Fenster, der Pfeiler und der Gewölbe. Es war aber im Stil eine bemerkenswerthe Veränderung mit dieser figürlichen Plastik, ob in Holz oder Stein, vor sich gegangen. Wie schon in der durchgeführten Bemalung sich ausspricht, war der Stil naturalistischer geworden. Mit der Sentimentalität des höfischen Ritterthums verschwand auch die sentimentale Haltung der Gestalten, die Neigung des Kopfes zur Seite, die sprechende Bewegung der Hände, die schmiegsame Anmuth der schlanken Figuren, die sanften Linien der Gewandung. Man sah das alles nicht mehr so im Leben wie früher, und so wurde es auch nicht mehr vom Künstler dargestellt. Nur hier und da erinnern noch Figuren an den alten Stil der romantischen Zeit des schmachtenden Ritterthums, so z. B. die Figuren der klugen und thörichten Jungfrauen an der Brautthüre von St. Sebald in Nürnberg. Sonst wird die Darstellung härter, die Linienführung eckiger, die Faltung schärfer, der Ausdruck stärker, die Bewegung kräftiger. Die Modelle der Heiligen werden mehr der bürgerlichen Welt entnommen und gleichen den bürgerlichen Erscheinungen, wenn auch noch nicht in der Weise, wie gegen den Ausgang des Mittelalters, da häßliche Köpfe und häßliche Figuren, weil anscheinend charakteristischer, mit Vorliebe dargestellt wurden. Immerhin ist im vierzehnten Jahrhundert noch ein Zug von formeller Schönheit übrig geblieben. Wie sehr aber andererseits auch in der Sculptur und Architektur wie auf anderen Gebieten der Cultur schon der Sinn für das Schickliche und Angemessene abhanden gekommen, das zeigen die kleinen steinernen Figuren, welche, eine hinter der anderen,

bei den gothischen Portalen in den Hohlkehlen der Spitzbogen liegen und in ihrer schiefen Stellung den Lauf der Bogen mitzumachen haben.

Die schärfere, mehr individuelle Charakteristik der plastischen Figuren im vierzehnten Jahrhundert beruht wohl mit auf einem Wechsel des Materials, indem statt des Steines nun mit Vorliebe Holz für Sculpturen verwendet wird, wenigstens nordwärts der Alpen, während der Süden am Marmor festhält. Mit Schnitzmesser und Stemmeisen arbeitet die Hand leichter und läßt scharfkantiger die charakteristischen Spuren der Technik zurück als Hammer und Meißel und Feile. Aber auch zum Holze tritt die Farbe hinzu: das Holz wird grundirt, darauf gefärbt und vergoldet, im Gewande auch wohl gemustert mit den Ornamenten gewebter Stoffe.

Mit dieser Veränderung in Kunststil und Material entsteht der Altar der gothischen Epoche, charakteristisch nicht durch Antependien von getriebenem Metall oder seine Bekleidung, sondern durch den Aufbau, der sich über der Rückwand des Tisches erhebt, so hoch und so breit in der Zeit seiner blühendsten Entfaltung, daß er fast die ganze Chornische ausfüllt. Dieser Altar ist ein Gebäude von Holz, alle drei Künste, Architektur, Malerei, Sculptur, mit einander vereinend. Ueber der schmäleren Predella steht das breite Feld des Mittelstückes, ein vertiefter Rahmen, der mit plastischen Figuren oder heiligen Scenen in polychromirtem Hochrelief gefüllt ist. An die Seiten dieses Hauptstückes stoßen Flügel, je einer oder zwei, auch mehrere, welche sich ausbreiten, aber auch als Thüren das Mittelstück verschließen können. Sie sind gewöhnlich, und zwar auf beiden Seiten, mit Gemälden geschmückt. Ueber diesem bildlichen Theil aber erhebt sich als Krönung eine ganze überschlanke, durchsichtige Architektur gothischen Stils, gebildet aus geschnitztem Stabwerk, das in seiner Mitte Statuetten

trägt, und oben mit Baldachinen, Fialen, mit Laub und Blumen und sogenanntem Maßwerk leicht und luftig, zierlich und frei sich in die Höhe baut, in allen Theilen von Holz geschnitten und in der Regel vergoldet.

Mit den Gemälden des Altares, Gemälden auf hölzernen Tafeln, kommt eine weitere Neuerung in die Kirche, welche über die Kirche hinaus von den bedeutsamsten Folgen für die Entwicklung der Malerei überhaupt werden sollte. Bisher hatte das Tafelgemälde als selbständiges Kunstwerk keinen Platz in der Kirche gehabt und noch weniger im Hause, das damals einer solchen Kunst noch nicht bedurfte. Die Wandmalerei hatte allen Raum für sich in Anspruch genommen. Vor der neuen gothischen Architektur, welche die Wandflächen verkleinerte oder aufhob, trat diese zurück, und mit den zahlreichen Altären, welche den Chor und den Kranz der Kapellen besetzten, zog die Tafelmalerei in die Kirchen ein. Man kann sagen, sie selbst entstand erst in dieser Epoche, denn bemalte Tafeln waren bis dahin, weil man ihrer nicht bedurfte, eine Seltenheit gewesen. Mit dem Altar der gothischen Epoche wurden sie eine Forderung der Kunst und, einmal gefordert, wurden sie selbständig als Bilder der Heiligen in der Kirche aufgehängt, wo es Platz gab. Von der Kirche alsdann gingen sie in das Haus über und wurden hier gleicherweise ein Bedürfniß, ein Schmuck, der ganz wesentlich zur Ausbildung wie zur Verbreitung der Malerei im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert beitragen sollte.

Damit war auch die Malerei auf dem Wege sich von der Kirche zu emancipiren, sowohl nach der Methode wie nach den Gegenständen und nach den Mustern. Wie sich auch im Gewerbe zeigen wird, ging in dieser Epoche fast alle Kunst auf den Laienstand über. Die Kunst verlor damit nicht geradezu die Darstellung einer tiefen religiösen Empfindung —

eine immer wachsende technische Fertigkeit ging dem Uebergange vom geistlichen auf den weltlichen Maler zur Seite —, aber neben die himmlische Kunst stellte sich die irdische, nicht bloß die Darstellung der Weltlichkeit, sondern die Darstellung des Individuums bis zum Portrait. Dieser neuen Richtung konnte die illuminirende Malerei, wie sie bisher auf den Wänden und in den Miniaturen der Manuscripte geübt worden, nicht genügen. Der weltliche Maler war nicht zufrieden mit der bloßen Erscheinung dessen, was er darzustellen hatte, ob Einzelfigur oder Scene, er trachtete nach der Darstellung der Wirklichkeit; er mußte die menschliche Figur malen, wie sie ihm entgegen trat, lebendig, gerundet, mit Schatten und Licht, Scene und Scenerie in Perspective und das Leben in seiner Bewegung. So gelangte die Kunst im vierzehnten Jahrhundert auf den Weg, der schon am Anfang des nächsten solche Meisterwerke hervorrief wie das Kölner Dombild.

Noch eine andere Folge hatte der scheinbar so unbedeutende Wechsel des Materials in der Sculptur, der Uebergang vom Stein zum Holze, und zwar im Hause. Das Mobiliar der romanischen Epoche war durchweg flach und bemalt gewesen. Diese ziemlich kunstlose Verzierung wurde nun durch Schnitzerei ersetzt. Das Holz drang so sehr in die Wohnung, daß es nicht bloß alle bisherigen Möbel von Metall, die noch antiken Herkommens übrig waren, wie z. B. die Bettgestelle, ersetzte, sondern auch als Vertäfelungen die Wände bedeckte. Die menschliche Wohnung gewann dadurch ohne Zweifel an Wärme und Wohnlichkeit. Die Plafonds mit ihrer Balkenlage, geschnitzt und gefärbt, gestalteten sich reicher, die Holzwand wurde in Felder getheilt und erhielt ein Gesimse ringsum, auf welches Gefäße und andere kleinere Gegenstände des Hausraths gestellt wurden, die gekreuzten Tischbeine, die Wangen der Bänke, die Flächen der Kasten wurden mit geschnitztem

oder eingeschnittenem Ornament verziert. Dieses Ornament aber, flach und in der Tiefe gefärbt, zeigte regelmäßige textile Muster, zum Theil phantastische Motive von Thieren und Menschen, zum anderen Theile aber brachte es auch die Architektur allzusehr in die Wohnung und in die Arbeiten der Tischlerei hinein.

Die Gothik hatte zwei Arten von Ornament. Das eine, das s. g. Maßwerk, wuchs folgerichtig aus der mathematischen oder constructiven Seite hervor; es war die Fortsetzung oder die weitere, ins Kleine und Ornamentale übergehende Anwendung jener Zirkelschläge, welche den Spitzbogen bildeten. Es entstanden mit ihnen Dreipässe, Vierpässe, Sechspässe, Rosetten und andere Figuren, deren Bestimmung war, das Bogenfeld ornamental auszufüllen. So aus dem Steine hervorgegangen, dem Charakter des Stiles völlig entsprechend, war dieses Maßwerk auch in der Architektur und in Stein völlig an seinem Platze. Auf andere Materiale und auf die Kleinkunst übertragen, widersprach es der Natur des Stofflichen, so insbesondere dem Holze und seiner Textur, und mußte nüchtern, leer, phantasielos erscheinen. Diesen Eindruck macht das gothische Maßwerk bei dem Mobiliar wie bei den Metallgefäßen.

Die zweite Art ihres Ornamentes entlehnt die Gothik der Natur und zwar mit Voliebe der heimischen. Sie schlägt damit einen entgegengesetzten Weg ein als ihr Vorgänger, der romanische Stil. Der letztere als der Kunststil in der Epoche des idealen Aufschwungs stilisirt alles, was ihm Natur und Tradition an Ornament darbieten, und macht daraus ein eigenes, reiches, phantasievolles Gebilde. Die Gothik, ein Stil des Verstandes mehr als der Schwärmerei, kehrt aus dem Reiche der Phantasie auf die Erde zurück; sie nimmt ihre Blumen aus Feld und Garten, selbst aus dem Gemüsegarten,

das Laub von der Eiche, dem Epheu, der Distel, den Reben, und statt zu stilisiren, zeichnet und modellirt sie es so natürlich und erkennbar, wie Feld und Wald es ihr darbieten. Das geschieht in der Architektur, in den Holzarbeiten und auf anderen Gebieten der Kunst. Nur die Pergamentarabeske, die Miniaturornamente der Manuscripte machen eine Ausnahme. Sie gehen auch jetzt wie früher und später ihren eigenen Weg, zeigen sich aber auch darin als Kind ihrer Zeit, daß sie, statt des großen Schwunges in der romanischen Kunstepoche, zierlich, kleinlich, spitzig werden, mit Anlehnung an wirkliche Naturformen. Es ist auch mit der Schrift selber nicht anders, die aus der schönen Rundung der altlateinischen Schrift in das Eckige und Gradlinige und Gespitzte übergeht, wodurch eben die „gothische“ oder deutsche Schrift entsteht.

Was das phantastische Element in der ornamentalen Kunst betrifft, so ist es auch in der Gothik nicht ausgestorben; man kann sagen, es ist, in deutscher Kunst wenigstens, überhaupt unsterblich. Aber sein Reich ist beschränkt, seine Beispiele sind seltener, und es ist mehr Humor und Allegorie, die aus ihnen spricht, als die Lust am Phantastischen und Romantischen. So giebt es Wandteppiche, gobelinartige Arbeiten, auf welchen wilde, behaarte Männer in Verbindung mit wundersamen Thieren dargestellt sind, diese von jenen gefesselt, gehütet, getrieben, Darstellungen, unter welchen gewisse Gedanken der Liebe, gewisse Leidenschaften verbildlicht sein sollen. Die Göttin Minne, die aus dem ritterlichen Ideenkreise verschwindet, spinnt ihr Leben in solchen Bildern und Allegorien, zu denen auch das Einhorn als das Symbol der Jungfräulichkeit gehört, noch weiter durch das vierzehnte Jahrhundert.

Anders das Ornament der Gewebe, welche, sei es zur Kleidung, sei es zum Schmuck der Wohnung gebraucht werden. Die Dichtungen der vorigen Epoche wissen viel von orientalischen

Prachtgeweben zu erzählen und auch zu fabuliren. Ist nun auch vieles ihre oder anderer Erfindung, so ist doch kein Zweifel, daß durch jene Verbindung, welche insbesondere die Kreuzzüge im zwölften und dreizehnten Jahrhundert zwischen dem Orient und dem Occident hergestellt hatten, zahlreiche Stoffe in das Abendland eingeführt wurden. Und ebenso gewiß ist, daß diese Stoffe von den abendländischen Fabriken nachgeahmt wurden, ihre Musterung auf die heimischen Gewebe überging und gleicherweise als gemalte Wandverzierung zu dienen hatte. Die arabischen oder sarazenischen Motive sind noch lange in diesen Kunstzweigen erkennbar, wenn auch der Wechsel des Geschmacks an ihnen umändert, wie denn gerade im vierzehnten Jahrhundert eine Hinneigung zu solchen Mustern sich zeigt, welche sich an die Natur anlehnen, ähnlich den laubigen Ornamenten des gothischen Stils.

Beide Arten des gothischen Ornaments, Maßwerk wie Laub, nehmen auch die Metallkünste auf, doch ist es anders bei Silber und Gold, anders bei den Arbeiten in Eisen, anders bei der Kirche und bei der Weltlichkeit. Die Goldschmiedekunst geht nun ganz aus den Händen der Geistlichkeit in die der Laien über und wird zünftig. Die gewaltigen Reliquienschreine, die großartigsten Gebilde der mittelalterlichen Goldschmiedekunst, hören auf. An ihre Stelle treten als bedeutendste Leistungen auf kirchlichem Gebiete die Monstranzen und Ostensorien, deren Zweck ist, in reichem und kostbarstem Gehäuse das Allerheiligste oder eine Reliquie der Verehrung der Gläubigen zur Schau zu stellen. Obwohl gewöhnlich von Silber und vergoldet, sind sie hochragende architektonische Gebilde, ähnlich den Altären construirt, Gebäude aus reichem Stabwerk, aus Fialen, Baldachinen, mit Statuetten von Heiligen darunter, geschmückt mit Laub und Blumen und Maßwerk, zu-

weilen freier, zuweilen streng architektonisch. Hier hat das Maßwerk, da die Monstranz selbst als ein Gehäuse, als eine Architektur gedacht ist, noch mit gewisser Berechtigung eine Stelle, anders aber ist es, wenn es den Kelch umzieht oder seinen Knauf und Fuß zu zieren hat; es ist eine in mehrfacher Beziehung unpassende Verwendung, welche im fünfzehnten Jahrhundert noch weiter entartet. Die andere Art des gothischen Ornaments, das freie und natürliche Laub, wird von der Goldschmiedekunst mehr zu weltlichen Gegenständen verwendet, doch fällt die Blüthezeit erst in das fünfzehnte Jahrhundert.

Auch die Eisenarbeiten konnten dem Eindringen des gothischen Maßwerks nicht widerstehen, obwohl es der Bearbeitung des Eisens, dem Schmieden unter dem Hammerschlage, eher entgegenstrebt. Es giebt viele kleine Gegenstände von Eisen, aus dieser wie aus der folgenden Epoche, welche mit Maßwerk verziert sind, Kästchen, Schlösser, Thürbeschläge und anderes. Aber daneben bildete die Gothik eine eigene Art des Ornaments für das geschmiedete Eisen aus, darauf beruhend, daß dieses Material unter dem treibenden Hammer sich dehnt, erweitert und verdünnt. So aus einander getrieben, gespalten, durchbrochen, in Buckeln gehöht, verzinnt und mit farbigem Stoffe unterlegt, ausgearbeitet zu Laub und Blumen, bildet es als Beschläge der Thüren, als Bänder, die sich über das Holzgefüge verbreiten, als Thürklopfer einen vielfach verwendeten eigenartigen Schmuck, der sich in der nächstfolgenden Epoche durch die kunstvolle Ausarbeitung des Harnisches und seine technischen Zierden noch erweiterte und verfeinerte. Die Gothik ist damit die Schöpferin der Eisenkunst geworden; der nachfolgende Geschmack hat die Formen ändern, aber die Arbeit nicht überbieten können.

Es liegt auch hierin der Zug der Vernunftmäßigkeit, welcher der Gothik zu eigen ist; sie läßt, bei allen ihren Fehlern, dem Stoffe sein Recht widerfahren, beobachtet und befolgt, wenn auch nur einseitig, seine Gesetze. Die Erklärung liegt wohl in dem Uebergange der Kunst auf den ehrsamen Handwerkerstand, der seine Aufgaben nüchterner, phantasieloser betrachtete als der mit dem Himmel verkehrende geistliche Künstler.

Wie die Städte erblühen, der Reichthum sich in ihnen sammelt, Gewerbe und Handel wachsen und gedeihen, so wird die Welt bürgerlicher. Selbst im Luxus gehen die Städter schon dem Ritterthum voran. Im Patrizierhause zu Nürnberg, Köln, Augsburg sieht es vornehmer, reicher und wohnlicher aus als auf der ritterlichen Burg, und die Bürger sind es, die Patrizier wie die Handwerker, gegen welche sich seit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts, vereinzelt auch früher schon, zahlreiche Luxusgesetze und Kleiderordnungen richten. Eine Chronik berichtet, daß unmittelbar nach dem Ende der großen Pest, des schwarzen Todes, welche in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts durch Europa zog und alles in Schrecken versetzt hatte, die Welt wieder anhub fröhlich zu sein und die Menschen sich neue Kleidung machten, und bald darauf berichtet sie, daß die Moden und die Schneider von Jahr zu Jahr wechseln.

In der That stimmt das mit der Geschichte der Trachten vollkommen überein. Eine Mode, als herrschende und wechselnde Kleiderform, hatte schon früher, wie bereits dargestellt worden, im ganzen europäischen Abendlande bestanden, eine Mode, an deren Entstehung wenigstens seit dem elften Jahrhundert Frankreich vorzugsweise betheiligt war, wie es ja auch in der Ausbildung der ritterlichen Sitte, des höfischen Lebens und der höfischen Dichtung den anderen Nationen

vorangegangen war. Aber der Proceß war ein langsamer gewesen, der Geschmack hatte sich Zeit gelassen mit seinem Wechsel und die Umwandlung war nicht plötzlich, sondern nach und nach vorgenommen. Von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts an wird das anders. Nun folgen die Moden rasch und in mannigfachen, oft entgegengesetzten und noch öfter ganz abenteuerlichen Formen. Und sowie dies geschieht, treten in den großen wie in den kleinen Städten — ein Zeichen ihres erblühenden Lebens — die Luxusgesetze und Kleiderordnungen auf. Deren Tendenz ist eine doppelte. Einmal allerdings sollen sie den Luxus selber beschränken; sie sollen Bürger und Bürgerinnen, Handwerker und Handwerksgesellen verhindern zuviel Geld auf ihre Kleidung auszugeben und die Kleider vor übertriebenen Formen bewahren. Andererseits aber — es ist die Zeit, wo Patrizier und Zünfte im Kampfe um die Herrschaft lagen — sollen sie auch die verschiedenen Stände erkennbar aus einander halten. Darum wurde dem einen erlaubt, was dem anderen verboten, dem einen an Schmuck, an kostbarem Stoff und Pelz, an Länge oder Kürze der Kleidung mehr erlaubt als dem anderen. Solche Verordnungen begannen in Frankreich als dem bevorzugten Lande des Luxus und der Moden; als Deutschland folgte, waren es hier durchwegs städtische Erlasse; erst später traten Kaiser und Reich mit ähnlichen Gesetzen auf.

In der höfischen Zeit hatten sich Ritter und Bauer durch die Länge ihrer Kleidung unterschieden. Der Bauer wie der städtische Arbeiter hatten die altdeutsche Kürze sich bewahrt; die Kleidung, der Rock des vornehmen Mannes, war bis auf die Füße herabgewachsen, aber er hatte sich allmählich verengt, so daß er, wenn auch nicht in gespannter Enge, doch am Oberkörper und über den Hüften sich den Formen an-

schmiegte. Das war ritterliche Mode gewesen. Die neuen Moden des vierzehnten Jahrhunderts, dem Excentrischen zustrebend, führten diese Tendenz weiter bis zur äußersten Möglichkeit, nicht aber diejenige der Verlängerung. Vielmehr verfielen sie in das Gegentheil und begannen den Rock zu verkürzen und damit fortzufahren, bis endlich im fünfzehnten Jahrhundert aus dem Rock die Jacke entstand. Die Verkürzung wird alsbald zum Spott und zugleich zu einem Gegenstande der Kleiderordnungen, um der verletzten Scham willen. Und ebenso ergeht es der Enge. Diese aber zog noch andere und bedeutungsvolle Folgen für die Umgestaltung der Moden nach sich. Der gekürzte Rock wurde so eng, daß das bisherige Anziehen über den Kopf Schwierigkeiten bereitete. Man konnte nicht mehr hinein; ihn wieder erweitern, war gegen den Lauf der Moden. Was thun? Man wußte sich zu helfen, schnitt ihn vorne, erst theilweise, dann ganz von oben bis unten auf und erfand Knopf und Knopfloch, mit deren Hülfe man nun eine um so größere Enge zu stande bringen konnte. Die Knöpfe, eben nur noch ein Nothbehelf, wurden sofort wieder ein Gegenstand der excentrischen Mode, indem man sie so zahlreich, als es nur möglich war, an dem Rocke zu verwenden trachtete.

Diese Neuerung bezeichnet nicht nur die folgenreiche Geburt des Knopfes, sondern die Geschichte der Tunica, die Mode des geschlossenen, über den Kopf angezogenen Rockes, ist damit beendet, und es beginnt der vorn offene Rock, den wir in dieser Grundform noch heute tragen. Gehrock, Salonrock, Frack sind durch diese radicale Neuerung erst ermöglicht worden.

Die Enge beschränkte sich aber nicht auf den Rock, sie ging auch auf das Beinkleid über, das in demselben Maße, als der Rock sich verkürzte, zu größerer Bedeutung gelangte. Unter dem langen Rocke unbeachtet geblieben, wird es nun ein

Paradestück des jungen ritterlichen und städtischen Stutzers, prunkt mit seiner Enge, mit seiner Farbe, welche häufig auf beiden Beinen ungleich gehalten wird, und alsbald auch mit seiner Verlängerung über die Füße hinaus zu den Schnabelschuhen.

Bei dieser neuen Art der Kleidung mußte auch der Ritter ein anderer werden. Den geistigen Halt hatte er verloren, mit dieser „verschamten“ Kleidung verlor er auch den moralischen. Die Uebungen des jungen Ritters konnten in solcher Kleidung nicht mehr stattfinden, da sie bei starken Bewegungen nur zu leicht an den gefährlichsten Stellen zerriß, was dann den Spott der Zuschauer hervorrief. Die Minne hatte eine Weile geschlafen, heißt es in einem Gedichte dieser Zeit, und währenddeß waren ihre Diener Affen geworden. Man brachte ihr einen Ritter dieser neuen Art, der ihr sonst in Treue zugeschworen gewesen:

„Die Minne sah ihn lachend an,
Der kurzen Kleider sie verdroß.
Seid willkommen, Herr Hintenbloß!
Laßt ihr euch also schauen
Vor minniglichen Frauen?
Hinten bloß und vor verschamt
Zwar, das ziert nicht Ritters Amt!“

Zu der Schamlosigkeit gesellte sich aber auch die Narrenhaftigkeit, und dessen war sich die Zeit wohl bewußt. Die Enge der Kleidung sollte den Körper schlanker erscheinen lassen und brachte daher die Tendenz, ihn gewissermaßen zu verlängern und zwar nach oben wie nach unten über Kopf und Fuß hinaus. Indem das Beinkleid die Füße strumpfartig mit bedeckte, wuchs es bei der herrschenden Tendenz über diese hinaus in einen langen, ausgestopften Schnabel, der bei dem Gehen hin und her flog. Ihm einen gewissen

Halt zu geben, mußten dann auch die Schuhe steife Schnäbel erhalten, und diese wieder hohe klappernde Unterschuhe, um einigermaßen vor Koth und Staub zu schützen. So entstand die seltsame, unbequeme, stutzerhafte Tracht der Schnabelschuhe, welcher sich der alte wie der junge Ritter fügen mußte, der Patrizier und der Handwerker. Entstanden noch im vierzehnten Jahrhundert, erlebte sie ihre eigentliche Blüthe erst im fünfzehnten.

Ganz ähnlich erging es dem Kopf. Anfangs wohl nur für Jagd und Reisen, dann aber in excentrisch stutzerhafter Eitelkeit war aus dem Brauche des wandernden Volkes die „Gugel" oder Kapuze zur Mode der vornehmen Herren geworden. Auf der Schulter befestigt, über den Kopf gestülpt, ragte sie spitz in die Höhe und, noch nicht lang genug, verlängerte sie die Spitze in einen langen Schwanz, der rückwärts, je nach der Eitelkeit seines Trägers, bis zur Kniebeuge herabfallen konnte. Dazu wurden die auffallendsten und contrastirendsten Farben gesucht, und endlich gar die Oeffnung vor dem Gesicht mit Knöpfen geschlossen.

Das war nun freilich ein ganz anderer Ritter, als derjenige, welcher den Damen den Hof gemacht, ihnen seine Dichtungen gewidmet und die Thaten seines Armes geweiht hatte. Die edle, vornehme, plastisch schöne Erscheinung desselben hatte sich in einen Stutzer von völlig narrenhaftem Aeußeren verwandelt; so narrenhaft, daß er sich selbst mit Glocken und Schellen behängte. Und das geschah fast um so mehr, je vornehmer er sich dünkte, denn „wo die Herren sind, da klingeln die Schellen".

Die enge und kurze Kleidung, die geschwänzte Gugel, die Schnabelschuhe, die Schellen und dazu die Zatteltracht, d. i. die Zerschneidung der Ränder und Säume in lange Lappen, welche selbst aus der Rüstung hervorquollen, alle diese Zeichen

der Narrheit entstanden bereits im rechnenden Zeitalter der Gothik, im vierzehnten Jahrhundert, kamen aber zum Theil erst im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts in vollste Blüthe. Und wie dann diese Zeit an Gegensätzen und Widersprüchen immer reicher wurde, so fand sich gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts neben den geschilderten Moden eine überaus weite und lange, fast weibische Kleidung des Mannes ein, welche gerade da am meisten und auffallendsten getragen wurde, wo das Ritterthum, wach gehalten oder neu erweckt durch die großen internationalen Kriege, noch am meisten im alten Geiste fortlebte, in England und in Frankreich. Man kann keine Herrenmode sehen von mehr weiblichem Geschmack als diejenige lange, weite und bunte, selbst auf dem Boden nachschleppende Kleidung, welche die englischen Könige Richard II., Heinrich IV. und Heinrich V., der Held von Azincourt, der jugendliche Genosse Falstaffs, trugen.

Nicht ganz so widerspruchsvoll und doch im Grunde nicht anders entwickelte sich der Geschmack in der weiblichen Kleidung. Auch hier beginnt mit der Mitte des Jahrhunderts die zwingende Herrschaft der Mode, der sich die Damen vollbewußt sind, einer Mode, welche gleichen Charakters und gleicher Tendenz für alle Culturstaaten des christlichen Abendlandes Gültigkeit hat. Zur abschließenden, alle Formen abzeichnenden Enge, welche gleicherweise wie bei den Männern mit zahllosen Knöpfen, einer dicht am andern, auf das Höchste getrieben wird, gesellt sich ein neuer Charakterzug, die Decolletirung, welche von Predigern, Sittenrichtern und Kleiderordnungen gleicherweise als unmoralisch gemerkt und getadelt wird. Indessen konnten weder Gesetz noch Tadel der Tendenz Einhalt gebieten, welche immer anwuchs bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, bis zur Reformation. Wie die Enge, so findet auch die Kürze Tadel, und im Gegensatz wieder die allzu-

große Länge. Der Mantel wird dem Geschmack der Stadtväter zu kurz und das Kleid wieder zu lang, denn, wenn es in der vorigen Epoche nur anständig die Füße bedeckte, so bildet es sich jetzt zu einer Schleppe aus, welche im Hofdienst schon im vierzehnten Jahrhundert so lang wurde, daß sie von einer Dienerin getragen werden mußte. Das Ceremoniell, das sie hervorrief, gehört freilich erst in seiner strengen Ausbildung der Epoche und den Sitten des burgundischen Hofes an. Eine solche Länge duldeten aber die strengen städtischen Gesetzgeber keineswegs: eine halbe oder eine viertel Elle auf dem Boden ist schon viel, was sie zugestanden.

Auch die geschwänzte und in Lappen ausgezackte Gugel wurde vielgetragene Mode der Frauen und ebenso verschmähten sie nicht die Schellen. Die „Zatteln" liebten sie ganz besonders und ließen sie mit langen Aermeln von den Schultern bis auf den Boden herabfallen. Wie sie Nacken und Rücken, Schultern und Brust frei machten, frisirten sie das Haar in die Höhe; die schönen, gewellt herabfallenden Locken der höfischen Ritterfrauen ließ man höchstens noch den jungen Mädchen. Aber das aufgebundene Haar erhielt wieder vielfachen Schmuck in Gold und Steinen, der nur in dieser Epoche, sich immer steigernd in Anwendung und Kostbarkeit, wieder in Mode kam. Und im Gegensatz wieder allerlei tief verhüllende Hauben, welche Kopf und Schultern bedeckten, und dazu lange, weite, faltige, nonnenhafte Kleidung — Beguinen und Betschwestern neben der Eitelkeit und der Weltlichkeit, übertriebene Erhabenheit neben übertriebenem Putz und Seltsamkeit der Formen.

In dieser Richtung bildete das fünfzehnte Jahrhundert keinen neuen Abschnitt. Die seit Mitte des vierzehnten Jahrhunderts mit größter Deutlichkeit begonnenen Modetendenzen gingen nun fort, immer mehr im Uebermaß auswachsend.

Es war in der Erscheinung der Menschen eine unglaublich bizarre Welt; die seltsamsten Gegensätze zeigen sich neben einander und an demselben Körper. Die Kleider verkleinern sich von oben herunter und wachsen unten in ungemessener Länge aus. Die Herren, selbst die alten, decolletiren sich und lassen ihre langen gesalbten Locken auf die entblößten Schultern fallen, die Frauen hüllen und verhüllen sich in weitfaltige Kleider und verstecken ihr Haar, das sie von Stirn und Schläfen abrasiren, unter gewaltige Hauben von den seltsamsten Gestalten, daß auch nicht ein Härchen sichtbar wird. Es ist nicht anders auf anderen Gebieten der Cultur, überall die Gegensätze, wie sie entstehen, wenn eine Welt, die Welt des Mittelalters, in Trümmer geht, eine andere, die der Renaissance, des Humanismus, der Reformation aufersteht. Aus diesem Zwiespalt, aus dieser Fülle der Contraste sollte die moderne Cultur geboren werden. Ihre schwere Geburt darzustellen, welche auf der Scheide des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts vor sich ging, liegt außerhalb meiner Aufgabe.



II.

Die Straße im Mittelalter.



Heute in der Epoche des Realismus, der Freilichtmalerei und Freilichtschriftstellerei dürfte es fast unzeitgemäß erscheinen, sich noch in das Zwielicht der engen und krummen Straßen alter Städte versenken zu wollen. Und doch, wer wandelt nicht lieber, wenn er nichts zu suchen und nichts zu sinnen hat, auf diesen Wegen, wo sich bei jeder Wendung das malerische Bild der unregelmäßigen Häuser ändert, bei jedem Schritt ein besonderer Einzelgegenstand das Auge fesselt, als auf den graden, breiten Straßen moderner Städte, entlang den viereckigen, gewaltigen Häuserblöcken! Es wird darum auch nicht unangemessen sein, das alte Bild einmal wieder vor unserem geistigen Auge erstehen zu lassen. Mehr und mehr verschwindet es ja aus der Wirklichkeit, die alten Häuser werden niedergerissen, ganze Stadttheile vom Boden vertilgt, um den modernen, regelmäßigen Anlagen Platz zu machen. Noch kann man das volle und echte Bild aus dem, was erhalten ist, zusammensetzen, aber bei dem ungemessenen Wachsthum der Städte ist bald die Zeit gekommen, wo man seine Spur nicht mehr findet. Das ist unabänderlich. Die Romantik bleibt nur im deutschen Gemüth; schwerlich wird sie im Leben, in der Architektur wieder erstehen.

Gewiß hat sich schon mancher bei seiner Wanderung durch die Gassen alter Städte die Frage vorgelegt, wie mochte es denn kommen, daß dieses Wirrsal, dieses Werk des Zufalls entstanden ist, scheint doch die Regelmäßigkeit, das Einhalten der geraden Linie soviel einfacher und natürlicher? Wie mochte es kommen, daß diese Straßen sich winden und drehen, bald sich verengen, bald sich erweitern, daß kein Haus mit seinem Nachbar die gleiche Linie einhält? Daß jedes Haus, für sich betrachtet, ein Individuum ist, sein Eigen in Anlage, in Höhen, Verhältnissen und Gestaltung? Waren doch die Römerstädte alle, die Vorbilder und Vorgänger der Städte in den südlichen und westlichen Culturländern Europas, nach bestimmtem regelmäßigen Plane angelegt! Gewiß hat die Beschaffenheit eines ungleichen Bodens zur Unregelmäßigkeit beigetragen, steigt man doch die Hügel auf schrägen Wegen leichter als auf senkrecht laufenden hinan. Aber die gleiche Unregelmäßigkeit findet sich auch in den Städten auf planer Ebene wie in denen, welche sich über Höhen und Tiefen hinwegziehen. Für die Enge der Straßen, das gedrängte Beisammensein der Häuser, die Beschränktheit der Plätze giebt die Nothwendigkeit der Befestigung, der Mauerumgürtung genügende Erklärung; je geringer der Umkreis, je leichter die Vertheidigung bei der mittelalterlichen Kriegsweise. Aber die Regelmäßigkeit der Straßenzüge hätte nur Raum erspart.

Um die Willkür, die Zufälligkeit in der Anlage der mittelalterlichen Städte zu erklären, muß man weit in den ersten Anfang dieses großen Zeitalters zurückblicken, als die barbarischen oder uncivilisirten Völkerschaften des germanischen Mitteleuropa und später ihnen nach die Horden des Ostens und des fernen Asiens sich über die von Rom aus civilisirten Länder stürzten und ihre römisch angelegten und römisch erbauten Städte zerstörten. Eine nach der anderen, in den Gegenden

der Donau und des Rheines, in Gallien, Spanien und Britannien, fielen sie der Verwüstung anheim, und nicht bloß einmal, sondern mehrfach und öfter, daß nur eine verlassene Wüste, höchstens eine Trümmerstätte übrig blieb. Die Bewohner hatten sie verlassen, hatten sich in die Wälder geflüchtet, wenn sie nicht verkommen waren, und wagten erst, zum Theil in nachfolgenden Generationen, zurückzukommen, als einigermaßen gefestigte Zustände wieder eingetreten schienen.

Mittlerweile hatte sich das Verhältniß der Herrschenden und der Unterworfenen, das Verhältniß der Stadt- und Landbewohner gänzlich geändert. Bis dahin lebte, was reich und vornehm war, in der Stadt und hatte höchstens seine Villa auf dem Lande zum Aufenthalt in heißer Sommerzeit. Nun aber waren die Fremdlinge die Herren geworden, die Großen und Edlen der germanischen Völkerschaften, und diese hatten nicht die Lust am Aufenthalt in den Städten. Sie blieben auf dem Lande, in ihren neuen Besitzthümern, jeder auf seinem eigenen, und erbauten sich hier ihre Sitze, aus denen dann später Schlösser und Burgen wurden. Die alten Familien, die etwa noch vornehm, reich und mächtig geblieben waren, folgten ihrem Beispiele. Was zu den Städten, vielmehr zu den Stätten derselben zurückkehrte, das waren die Armen, die Besitzlosen, die Handwerker. Diese aber siedelten sich auf dem verlassenen, herrenlosen und verödeten Boden wieder an, wie und wo es ihnen eben gefiel. Die alten Straßenzüge waren vergessen, neue schienen in dem Nach- und Nebeneinander nicht nothwendig. So entstand die Willkür, die Zufälligkeit der Lage, und erst nach und nach im Werden und Wachsen machte sich das Bedürfniß geltend, die Häuser, wie sie eben lagen, durch Straßen oder Gassen zu verbinden. Die Vermehrung der Bevölkerung — denn im zweiten Jahrtausend wuchsen die Städte wieder zu großer Bedeutung gegenüber den Landsitzen

der Herren heran — diese Vermehrung der Bevölkerung füllte die Lücken der Straßenzüge mit Häusern aus, die sich mit ihren geraden Fronten den krummen Linien anfügen mußten. Dies geschah in der Weise, daß ein Haus mehr oder weniger vor seinem Nachbar vortrat und ein Stück seiner Seite frei gewann, wodurch es ihm möglich wurde, ein Fenster in der Seite auszubrechen und aus demselben die Gasse hinabzuschauen, ohne den Kopf zum Fenster hinauszustrecken oder einen Erker herauszubauen.

Hierdurch, wie man es noch in manchen alten Städten sehen kann, z. B. vielfach in Nürnberg, war die militärische Front der Häuserreihen gebrochen, und statt der Einförmigkeit der Linien, des Schattens und des Lichtes die langen Gassen entlang, ergab sich ein wechselndes, malerisches, das Auge erfreuendes Spiel von Hell und Dunkel, von beschatteten und beleuchteten Architekturtheilen. Es beruht hierauf schon ein guter Theil des Reizes der alten Straßen.

Aber das Bedürfniß einerseits, die Kunst des Mittelalters andererseits boten noch andere Veranlassung und Motive zur malerischen und wechselvollen Gestaltung der Straße. Die Nothwendigkeit der Selbstvertheidigung in den fort und fort kriegerischen Zeiten zwang die Städte, sich mit Mauern zu umgeben, und dieser Gürtel wieder ließ den umschlossenen Raum soviel irgend möglich für den Bau der Häuser ausnützen, bis einmal die Bevölkerung so angewachsen war, daß sie den Gürtel sprengte und, um neuen Platz zu gewinnen, die ganze Ummauerung weiter hinaus verlegte. Das ist ja in vielen Städten von heute noch deutlich zu verfolgen, beispielsweise gesagt in Wien, wo im Innern der Stadt „der Graben“ noch von dem Platze der ersten oder vielleicht schon zweiten Befestigung die Erinnerung bewahrt.

Eben diese Ausnützung des Raumes innerhalb der Be-

festigung für die Wohnung beschränkte die Straßenbreite auf das allernothwendigste. Die Enge aber nahm den Bewohnern Licht und Luft und zwang sie mit ihren Häusern zu ungewöhnlichen Vorgängen in der Bauart. Einer dieser Vorgänge bestand in den sogenannten Ueberbauten. Dort, wo der Holzbau oder der Riegelbau in Uebung war, also besonders im mittleren Deutschland, konnte man vermöge der Zimmerei mit langen und festen Balken immer das obere Stockwerk vor seinem unteren um ein gutes Stück vortreten lassen, so daß das Haus in seinen oberen Geschossen einen größeren Flächenraum einnahm, als in seinem unteren und im Erdgeschoß. Hierdurch blieb die Straßenbreite wie sie war, da aber die oberen Geschosse der gegenüberliegenden Häuser, man möchte sagen, auf Händedruck sich einander näherten, so herrschte unten in der Tiefe kaum ein dämmerndes Licht und eine geschlossene Luft, welche selten ein Sonnenstrahl reinigte. In den unteren Wohnungen war es nicht viel besser, wenn nicht schlimmer.

Dort aber, wo der Steinbau Sitte war, also im südlichen Deutschland und in anderen südlichen Gegenden, wo man ebenfalls des immer wachsenden Verkehres wegen die Straße nicht weiter beschränken konnte noch wollte, half man sich in anderer Weise mit den sogenannten Lauben oder Laubengängen. Man erbaute den vorderen Theil des Erdgeschosses in offenen Arkaden, so daß der Verkehr sich in gedeckten, gewölbten Gängen hinzog, hinter denen, freilich in starkem Dunkel, die Kaufläden lagen. Diese Anlage hatte den Vortheil die Straße von den Fußgängern zu befreien und diese selbst vor Wagen und Reitern, Karren und Lasten zu sichern, andererseits bot sie mannigfachen Schutz im Winter und Kühlung in heißer Sommerzeit. Sie war aber nur da möglich, wo die Häuser nicht eines vor das andere vortraten, sondern schon eine ziemlich reguläre Flucht einhielten. Beispiele dieser Bauart sind noch

mannigfach erhalten, so in München, in Bozen, in Innsbruck und selbst in kleinen Orten Tirols, wie in Sterzing. Seltener ist es, und wohl nur in England, wo Chester ein sehr charakteristisches Beispiel bildet, und in der Normandie der Fall, wenn die Lauben, d. h. nach der Straße offene Räume, sich im ersten Stock befinden und der Verkehr sich durch sie hindurch von Haus zu Haus zieht, wenigstens ziehen kann. Im nassen England mochte die Schwierigkeit des Verkehrs in den noch ungepflasterten kothigen Straßen zu dieser Einrichtung geführt haben.

Waren es schon diese verschiedenen Umstände, welche die Straßenfaçaden im Mittelalter weit mannigfacher und malerischer erscheinen ließen, als es heute in den modernen Städten der Fall ist, so kam die Kunst jener Epochen hinzu, welche der Neigung des Mittelalters nach individueller Gestaltung noch besonderen Vorschub leistete. Ebenso aber war es auch das verschiedene Baumaterial, das überall in seiner Art und Farbe sichtbar blieb und nicht von einem gemeinsamen Verputz wie im neunzehnten Jahrhundert bedeckt wurde. So trugen die Häuser im Norden, im Süden wie in Mitteldeutschland ein sehr verschiedenes Aussehen. Im Norden herrschte der Ziegelrohbau mit stark gebrannten rothen Backsteinen, die sich mit der Zeit dunkler und dunkler färbten. In Mitteldeutschland war aus dem alten Holzbau der Riegelbau hervorgegangen, die Verbindung von Holz und Ziegeln, ein Zimmerwerk von Balken, das, dunkel gefärbt, in seinen Zwischenräumen von rothen Ziegeln, auch wohl mit weißem Kalkanstrich, gefüllt war. In künstlichen, von der Phantasie des Zimmermanns erfundenen Zeichnungen zusammengefügt, bildeten diese Häuser eine mannigfaltig bunte und heitere Erscheinung, welche noch durch Schnitzwerk und Farbe erhöht wurde. Ihre Bauart vertrug sich sehr gut mit den bereits

geschilderten Vorbauten. Im Süden dagegen, in den Gebirgsländern, wo der Bruch- und Haustein leicht zur Hand war, überwog diese solide Bauart, aber nicht ohne daß sie mit dem Riegelbau sich mischte, sei es in Häusern neben einander, sei es an demselben Hause, so daß der Stein den Unterbau, der Riegelbau das Obergeschoß bildete. Beides z B. kann man noch heute in Nürnberg sehen.

Naturgemäß bot das aus Stein erbaute Haus den einfacheren, schlichteren Anblick dar, obwohl auch das Alter seine Oberfläche färbte, wie denn z. B. der in Nürnberg verwendete anfangs blaßrothe Sandstein mit der Zeit sich dunkler färbt bis fast zur völligen Schwärze. Aber dieser Schlichtheit kam die Kunst zu Hülfe, die Stilarten des Mittelalters, der romanische wie der gothische Stil, jener mit seinen geschmückten Rundbogen und seiner phantastischen Ornamentik, dieser mit seiner aufstrebenden Tendenz, seinen Spitzbogen, seiner Maßwerkfüllung und manchen anderen technischeu wie ornamentalen Motiven. Sie duldeten, ja sie bevorzugten es, daß jedes Haus sich individuell gestaltete, sie duldeten es, daß das Haus in seinem Bau wie in seiner Façade nicht einer Schablone folgte, wie heutzutage, sondern dem Bedürfniß Rechnung tragen konnte. Das Bedürfniß aber verlangte nicht überall die gleichen Höhenverhältnisse, nicht die gleiche Fensterstellung, nicht ihre gleichen Größen oder Formen. Man brauchte an einer Stelle, wo z. B. die Werkstätte war, mehr Licht, man erweiterte daher das Fenster oder stellte zwei und drei unmittelbar an einander, die man im Aeußeren architektonisch-ornamental verband. In einem anderen Gemach, z. B. im Schlafzimmer, bedurfte man weniger der Helligkeit; man konnte daher die Fenster kleiner halten, und that das um so lieber, als ja bis in das fünfzehnte Jahrhundert hinein die Fenster der Wohnhäuser nicht verglast, sondern nur mit anderen nothdürftigen Behelfen, als Horn, ölgetränkter Leinwand,

Marienglas oder gar nur mit hölzernen Klappen geschlossen waren.

Diese Nachgiebigkeit gegen das Bedürfniß einerseits und die Neigung zur Individualisirung andererseits zeigten nun das Wohnhaus der mittelalterlichen Stadt in verschiedener Gestaltung. Es gab vorspringende und zurücktretende Theile, Erker und Balkone, die weit hinaus traten und den Ausblick die Straßen hinauf und hinab gestatteten, enge, kleine oder reichere in Rund- oder Spitzbögen überwölbte Thüren, hohe und niedere, einfache wie gekuppelte Fenster, vor allem auch ein reiches, mit Zinnen gekröntes, vielleicht mit einem Umgange versehenes Dachgesimse; es gab Thürme und Thürmchen, welche die geraden Linien des Daches durchbrachen und dem Luftprofil desselben die Einförmigkeit und Langweile nahmen. Ueberhaupt wurde dem Dache mehr Schmuck und Kunst zutheil als heute, wo man es eher zu verstecken sucht. Der romanische wie der gothische Stil liebten die Thürme und übertrugen sie von Kirche und Burg, freilich in anderer und zierlicherer Gestaltung, auf das städtische Wohnhaus. Die Schornsteine wurden künstlerisch gestaltet, die Dachöffnungen mit Giebeln und Thürmchen und Dachreitern versehen, so daß das Dach des Patrizierhauses oft mit solchen Zierden wie gespickt erscheint. Nicht zum geringen Theil beruht der Reiz der Nürnberger Straßen und Häuser gerade auf dieser Gestaltung und Schmückung des Daches.

Solcher Schmuck fand aber nicht überall statt und konnte dort überhaupt nicht stattfinden, wo das Haus mit seiner Schmalseite an die Straße stieß. Auch diese Stellung war mit durch die Beschränkung des Raumes und durch die Verengung der Straßen hervorgerufen; möglichst viele Häuser wollten doch an die Straße vortreten, mußten sich daher in der Straßenbreite beschränken und ihr Bedürfniß des Raumes nach rückwärts befriedigen. Dies wurde die Regel für die

Ziegelbauten des Nordens in allen größeren Handelsstädten von Danzig bis Rotterdam und Antwerpen. Diese Stellung rief aber einen wesentlichen Unterschied in der Gestaltung des Daches, überhaupt des Hauses hervor. Die der Straße zugekehrte Façade entwickelte sich als Giebelbau und stieg senkrecht bis zum First in die Höhe; das Dach, ein Satteldach, zog sich nach rückwärts und wurde an seinem Straßenende noch durch die ornamentale Gestaltung des Giebels verdeckt. Die Schenkel des Giebels nämlich wurden nicht in gerader ungebrochener Linie, sondern treppenförmig gebildet, ein architektonisches Motiv, das sich leicht aus der Form des Ziegels selber erklärt. Um in schräger Linie die Höhe zu erreichen, mußte ein Ziegel über den anderen zurücktreten, da dies aber zu kleinlich gewesen wäre, zog man größere Absätze vor in treppenförmiger Gestaltung. So blieb es wesentlich im Mittelalter. Als aber die Barockzeit kam mit ihren gewundenen Linien, ihren Schnecken, Voluten, Atlanten und Obelisken, da füllten diese, wo man das Material dazu sich verschaffen konnte, die Zwischenräume der Stufen mit solchen Ornamenten aus. So kann man es heute noch vielfach in vielen Städten sehen.

Aber der Ziegelbau des Mittelalters beschränkte seinen Façadeschmuck nicht auf die Giebelschenkel. Mit dem Haustein verglichen, standen ihm wenig und bescheidene Mittel zur Verfügung; sein Material konnte nicht weit aus der Fläche heraustreten, nicht starke und unterschnittene Profile zeigen, daher auch keine starke Wirkung in Schatten und Licht erzielen. Er half sich, so gut es ging. Statt die Geschosse horizontal durch Gesimse zu trennen, trennte er vielmehr senkrecht, indem er schmale Stäbe als Lisenen vom Giebel bis zum Fußboden herablaufen ließ und durch vortretende und zurücktretende einzelne, auch wohl glasirte Ziegel in bestimmtem Wechsel einen allerdings nur bescheidenen Schmuck der Oberfläche hervorrief.

Indem er dabei an die Motive des romanischen und gothischen Stils sich anschloß und Spitzbogen, Maßwerk, Rosetten benutzte, war es ihm möglich auch dem Hause in den Städten Niederdeutschlands und der Niederlande ein reich geschmücktes, allerdings mehr malerisch als plastisch wirkendes Aussehen zu verleihen.

Im Süden, in den Regionen des Steinbaus, war das anders. Hier ist es überall die Steinsculptur, welche das Haus zu schmücken hat, ornamental wie figürlich. Thüren, Balkone, Erker, Fensterlaibungen und Bekrönungen, Dachgesimse, alle boten sich dem plastischen Schmucke dar und wurden von der Freude des Mittelalters an künstlerischen Dingen, so unvollkommen diese auch noch ausfallen mochten, reichlich bedacht. Bei dem Geiste und dem Geschmacke der Menschen dieser Epochen kam es wenig darauf an, was im Kunstwerk vorgestellt war und wie und wo es angebracht worden. Sein Dasein als Schmuck genügte dem einfachen Sinne.

Und hier ist es nicht bloß das Haus, das Wohnhaus oder das öffentliche Gebäude, welches in Frage tritt, sondern vor allem die Kirche, welche nicht selten den vollen Anblick der Straße oder ihrer Umgebung beherrscht. Mit ihren Thürmen, ihrem wechselvollen Luftprofil, mit den Strebepfeilern, Strebebögen, Wimpergen und Fialen schon ein lebensvolles, an Schatten und Licht reiches und in der Farbe kräftiges Bild darbietend, war sie die erste und vorzüglichste Stätte der mittelalterlichen Sculptur und mehr noch in ihrem Aeußeren als im Inneren. Mit dem Kirchenbau romanischen Stils erhob sich die Plastik des Mittelalters zu einer wirklichen Kunst, die schon im zwölften und dreizehnten Jahrhundert eine fast volle Höhe der Ausbildung im Sinne der Schönheit erreichte, wozu denn in der Epoche des gothischen

Stils die realistische Individualisirung kam, freilich nicht selten auf Kosten der Schönheit.

So schmückte sich die Kirche an ihrer Außenseite zahlreich mit den verschiedenartigsten Werken der plastischen Kunst. Die tiefen Rundbogenportale romanischen Stils ließen keine Stelle unverziert; lebensgroße Figuren standen an den Pfeilern und Säulen, die gleich dem Archivolten ganz von Ornamenten umgeben waren. Die Spitzbogenportale erfüllten selbst die Hohlkehlen der Wölbungen, mit kleinen, aus dem Runden gearbeiteten Figuren. Das Bogenfeld war von einem Relief eingenommen, und Reliefs waren verschiedentlich, ohne auf Symmetrie und formelle Schicklichkeit des Platzes sonderlich zu achten, in die Wände eingemauert; Heiligenfiguren standen auf Consolen, in Nischen oder an den Ecken und über ihnen schwebten, aus Stein gehauen, leichte Baldachine. Der Regel nach waren alle diese Sculpturen, Reliefs wie Figuren, religiösen Gegenstandes, aber nicht ausschließlich. Es waren die Kirchenwände ein Platz monumentaler Erinnerungen, von Denkmälern einzelner Persönlichkeiten oder Familien, von Wappen, Büsten, ganzen Figuren, wie denn auch Grabsteine an ihnen aufgestellt wurden, als die Friedhöfe, welche sonst die Kirchen auch in den Städten umgaben, nicht mehr als Begräbnißplätze, sondern als Stätten des Verkehrs dienten. Selbst der Muthwille, die Satire fand hier einen Platz, so Reliefs, welche die Geistlichen oder die Juden verspotteten. Der naive Sinn des Mittelalters konnte beides mit einander vereinen und vertragen, die Heiligkeit des Ortes und die Unheiligkeit muthwilliger Laune.

Und was an der Kirche geschah, dieser überreiche Schmuck, an dem man den Geschmack der Zeiten noch heute ablesen kann, — es sei an St. Stephan in Wien, an das Münster in Straßburg, an St. Sebald und St. Lorenz in Nürnberg

erinnert, — das wurde auch den öffentlichen Gebäuden, sowie dem Wohnhause zu theil. Die Reliefs sprechen oft deutlicher als heutzutage die Aufschriften. So in Nürnberg ein Steinbild an der „Wage“, wo Waaren abgewogen werden und der Kaufmann mit sauersüßer Miene den Geldbeutel zieht, um den Zoll zu entrichten. Auch der Humor spielt mit. So befindet sich neben dem Schlachthause derselben Stadt ein großer steinerner Ochse, von dem eine Unterschrift sagt, er sei der einzige Ochse, der nie ein Kalb gewesen. An den Wohnhäusern ist es die steinerne Figur der Madonna mit dem Kinde, welche an der Ecke oder in einer Nische oder über dem Portal gerne und häufig dargestellt ist, stehend auf einer Console und überdacht von einem zierlichen Baldachin, ebenso aber auch der Schutzheilige des Hauses oder der Familie oder der heilige Florian, der Schutzpatron gegen Feuersgefahr.

Aber die Weltlichkeit war doch vorherrschend, und Darstellungen irgend einer Art waren auch nothwendig, denn diese dienten dazu, das Haus zu individualisiren, ihm seine Benennung zu geben, mit welcher es, bei dem Mangel einer Numerirung, bezeichnet werden mußte. So gab und giebt es noch heute in Nürnberg ein „Haus zum Ritter“, dessen Ecke die lebensgroße Figur eines geharnischten Mannes ziert. Am häufigsten dienten Thiere zu solcher Bezeichnung, Löwen, Adler, Pferde, die denn alle sichtlich und bildlich an irgend einer Stelle des Hauses dargestellt waren. Mit der Farbe nahm man es nicht gerade natürlich. Wie es Häuser „zum blauen Engel“ gab, so auch zum blauen Roß, der weißen, rothen und schwarzen nicht zu gedenken. Manche Zeichen geben uns auch Räthsel auf, so in Wien das Haus „zum schmeckenden Wurm“, das mit einem großen Drachen oder Lindwurm geschmückt ist. Diese Hauptzeichen gaben auch den Straßen ihre Bezeichnung, wenn sie besonders auffallend waren. So haben

die Sechsschimmelgasse, die Dreiläufergasse, die Mohren-, Afrikaner-, Marokkanergasse gewiß von solchen Bildern und Zeichen ihre Benennung erhalten.

Hatte jedes bedeutende Haus sein Zeichen, so bedurften insbesondere desselben die Werkstätten der Handwerker, die Kaufläden, die Schenken und Herbergen, wo, wie es heißt, der Herrgott seinen Arm herausstreckt. Denn, wenn möglich, wurde das Zeichen oder der bemalte Schild nicht flach auf der Wand angebracht, sondern mit einem Arm oder Träger weit in die Straße hinausgestreckt, damit es schon von weitem sehen konnte, wer die Straße herauf oder herab kam. Das aber wurde wohl erst zur allgemeinen Sitte mit der Ausbildung des Schlosser- und Schmiedehandwerks im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. Das Schlosserhandwerk selber streckte zuerst sein eigenes Zeichen, einen reich mit Laub und gewundenem Ornament verzierten Träger, an welchem ein goldener Schlüssel hing, in die Straße hinaus. Andere Handwerke und die Schenken zumal, folgten dem Beispiel und hingen ihre Zeichen, ihre Thierbilder oder Krüge, Kannen, Flaschen, umgeben von einem vergoldeten oder grün gefärbten Kranze, an einem solchen geschmiedeten Träger auf. Bekanntlich sind uns von solcher Art viele der schönsten Eisenarbeiten erhalten geblieben, Arbeiten, welche die modernen Museen mit Vergnügen in ihre Sammlungen aufnehmen, viele kann man auch noch heute in alten Städten an ihrer ursprünglichen Stelle sehen. Heute müssen gewöhnlich einfache Aufschriften — mit allen möglichen orthographischen Fehlern noch dazu — diesen reizenden Straßenschmuck ersetzen.

Aber das Haus bediente sich der Schmiedekunst, nachdem sie einmal ausgebildet und in Blüthe getreten war, noch in sehr mannigfacher Weise. Am Hause des neunzehnten Jahrhunderts ist davon nicht viel zu sehen, es sei denn, daß die

Reform der Kunstindustrie in allerjüngster Zeit die alte Sitte wieder erweckt hat. In der Regel bietet die moderne Hausthür gar nichts dar, was unseren Blick fesselt, anders war es mit derjenigen in alten Zeiten. Lange Eisenbänder, die sich verästelten und in gewundenen Zweigen ausbreiteten, liefen von den Angeln aus, Schutz und Schmuck zugleich gewährend; oftmals war auch die ganze Thüre mit eisernen Platten bedeckt, die in leichtem Relief mit einem Wappenbilde gemustert waren. Die Mitte trug einen kunstvoll gearbeiteten Thürklopfer, dessen Schall, Einlaß begehrend, in das Innere drang. In England ist diese Sitte geblieben, aber die Kunst davon entwichen. Nach anderer Sitte gab es auch statt des Klopfers oben neben der Thüre eine Glocke in zierlichem Gehäuse mit einem eisernen, laubig verzierten Glockenstrang, der unten in einen Ring oder Handgriff endete. Wir drücken statt dessen auf einen fast unsichtbaren Knopf oder ziehen eine uns verborgene Klingel. So ist auch das Thürschloß unseren Blicken entzogen, und das Schlüsselloch, wenn es vorhanden, müssen wir im Dunkel mühsam suchen. Das Haus von ehedem zeigte uns das alles leicht erkennbar und ließ es niemals unverziert. Einen besonders reizenden Schmuck bildeten die Fenstergitter, welche zugleich Schutz gewährten und ebenso die Oberlichtgitter über den Thüren, später auch die reichen Balkongitter. An den größeren Gebäuden, an den Patrizierhäusern — man sieht das noch heute an italischen Palästen — gab es Ringe, an welchen die Pferde der Reiter angebunden wurden, welche zu Besuch oder Geschäft kamen, denn die Wagen waren im Brauch der Städte noch selten, dann Vorrichtungen zur Beleuchtung an den Ecken, um Pechpfannen oder Fackeln aufzunehmen, alles kunstvoll gestaltet.

Wir sind freilich heute mit unserer Straßenbeleuchtung weit über den Zustand des Mittelalters hinweggeschritten.

Dasselbe ist der Fall mit der Einrichtung der Gewölbe oder der Kaufläden. Nichts von unseren Spiegelscheiben, überhaupt von Glasverschluß der Fenster und Thüröffnungen! Die Waaren wurden großentheils, wie das ja heute noch im Süden vielfach der Fall ist, auf die Straße zur Schau gestellt. Statt des Schaufensters gab es eine möglichst große im Rund-, Spitz- oder Flachbogen überwölbte, durch hölzerne Klappen geschlossene Oeffnung, durch welche der Verkauf wie der Ausschank über die Gasse stattfand. Im Kaufhause der norddeutschen Städte ging der Käufer in die Flur des Hauses, welche zur einen Seite vom Ladentisch, zur anderen Seite vom Wohngemach begränzt war. Es hat sich auch wohl eine Einrichtung erhalten, welche auf römisch antiker Herkunft beruht, nämlich so, daß Eingangsthüre und Verkaufstisch in einer und derselben Oeffnung an der Straße sich befinden: die Hälfte bildet den Eingang, die andere Hälfte enthält den aufgemauerten Verkaufstisch. In Pompeji sieht man in diesem Gemäuer auch die Vorrichtung für die Garküche und den Wurstkessel. Ganz so findet man es noch in Wien bei einigen Häusern der Beckerstraße, nur ist die Oeffnung freilich mit Glasfenstern geschlossen und der Wurstkessel steht zur Seite. Der Norden kennt diese Einrichtung nicht.

Treten wir zur Thüre, die nicht selten horizontal in zwei Hälften getheilt war, so daß man die untere schließen, durch die obere aber, wenn offen gelassen, der Wohnung Luft geben konnte, auf die mittelalterliche Straße hinaus und sehen uns sie selber an, so werden wir freilich mit unseren heutigen Einrichtungen mehr zufrieden sein. In Bezug auf Reinlichkeit, Schutz und Bequemlichkeit waren die Straßen der mittelalterlichen Städte sehr unvollkommen. Freilich glich der Verkehr wohl wenig dem unsrigen, und manche Schutzvorrichtung war darum unnöthig. Wagen rollten selten durch die Straßen; das Ge-

schäft bewegte sich zu Fuß, die Waaren wurden getragen oder auf Karren gefahren. Am besten hatten es die Fußgänger dort, wo Arkaden die Häuser begleiteten; sonst waren sie mancherlei Unbilden ausgesetzt. Die Straßen waren noch großentheils ungepflastert. Die Pflasterung begann zwar schon im vierzehnten Jahrhundert, aber sie war fern davon für alle Straßen der Stadt durchgeführt zu werden oder gar eine solche vollkommene Bedeckung zu bilden, wie in den italischen Städten die großen Steinplatten. Gerundete Kieselsteine, eiförmig, mit der Spitze nach oben gestellt, bilden noch heute das martervolle Straßenpflaster in den norddeutschen Städten. Trottoirs, Bürgersteige waren nicht abgetheilt und konnten nicht einmal überall abgetheilt werden, da in den enggefüllten Städten die Keller zu Wohnungen benutzt wurden und ihren Eingang, den Kellerhals, auf der Straße hatten. Auch Stufen führten wohl von der Hausthür in den Raum des Trottoirs hinab, mit Treppenwangen zur Seite, die als Sitzbänke benutzt wurden und allabendlich die Bewohner bei günstigem Wetter aus der dumpfen Schwüle des Hauses zum Genuß der frischen Luft herauslockten. Zum Abfluß des Regenwassers, das nicht selten schön und phantastisch als Thiere gestaltete Wasserspeier mitten in die Straße hinaus ergossen, dienten Rinnsteine oder Gossen, oder es senkte sich das Straßenpflaster von beiden Seiten nach der Mitte zu. Bis dahin, bis die Straßenpflasterung soweit gediehen war, ging der ganze Verkehr durch Koth oder Staub vor sich und selbst schön geschmückte Patrizier und Patrizierinnen, wenn sie sich zu Festlichkeiten begaben, mußten sich das gefallen lassen und ihre Schnabelschuhe in den weichen Boden tauchen und die langen Schleppkleider hindurchschleifen. Freilich zeigten sich wenigstens die Damen selten auf der Straße. Mit hohen Unterschuhen oder pantoffelartigen Galoschen, die männlicher- wie weiblicherseits

getragen werden, war wenig geholfen. Spät erst kamen die Senften in Gebrauch, die von den Dienern getragen wurden, und noch später Wagen und Karossen, als die Straßen breiter angelegt wurden und die Städte sich über ihre alten Stadtmauern hinaus zu neuen Anlagen erweitert hatten.

Dennoch entbehrten Straßen und Plätze so wenig der Zierden wie die Häuser und die Kirchen. Zwar die eigentliche Monumentalkunst war im Mittelalter kaum erwacht und Statuen oder gar Reiterstatuen zu Ehren bedeutender Persönlichkeiten waren noch sehr selten. Nur vereinzelt kommen sie vor und noch seltener haben sie sich erhalten, wie das Denkmal Kaiser Karls IV. in Prag oder das Reiterstandbild Kaiser Ottos des Großen am Dom zu Magdeburg. Dafür aber gab es steinerne Heilige überall, freistehend oder in Nischen oder auf dem Geländer der Brücken oder in kleinen offenen Kapellen. Seltener, daß die Weltlichkeit zu gleicher Ehre kam, wie in manchen Städten mit der s. g. Rolandstatue, dem Standbilde eines großen geharnischten Mannes, das die Hoheit und die Richtergewalt der Stadt bedeuten sollte. Berühmt noch heute ist der Roland am Rathhause zu Bremen, eine riesenhafte aus Stein gehauene Figur.

Den häufigsten und reichsten Schmuck aber neben den Kirchen erhielten die öffentlichen Brunnen und ebenso sinnig wie erfindungsreich, mitunter auch humoristisch, erwies sich darin die Phantasie der alten Künstler. Ein wahrhaft historisches Monument ist der s. g. „schöne Brunnen" in Nürnberg vermöge der vielen, zum Theil geschichtlichen Persönlichkeiten, welche als Statuen den hohen gothischen Bau beleben, ein Werk aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, das freilich in unserem Jahrhundert stark reparirt und ergänzt werden mußte. Er ist fast einzig in seiner Art aus so früher Zeit, denn die anderen, mit zahlreichen Figuren in Stein oder Erz-

guß geschmückten Brunnen von Nürnberg, Augsburg, München und anderen Städten stammen erst aus dem sechzehnten Jahrhundert und sind Werke der ausgebildeten Renaissance. Neben ihren allegorischen und mythologischen Gegenständen, welche schon von einer neuen Zeit reden, findet dann auch zuweilen noch die alte Naivetät einen Platz, so in dem berühmten Gänsemännlein in Nürnberg, einer kleinen Bronzefigur auf einer Brunnensäule; es ist ein Bäuerlein, das ein paar Gänse zu Markte trägt, getreu dem Leben nachgebildet. Dieser Art gehört auch ein anderer Brunnen an, über dessen Becken sich ein flacher Bogen wölbt, ruhend auf zwei freistehenden Säulen, welche oben die Figuren von Christus und der Samariterin tragen. In Klagenfurt ist es die Figur eines gewaltigen Drachen oder Lindwurms, welcher sich über das Wasserbecken lagert, auch wohl noch eine Erinnerung aus mittelalterlicher Zeit.

Aber die Brunnen der alten Städte, insbesondere Süddeutschlands und Oesterreichs, hatten und haben zum Theil heute noch einen Schmuck anderer Art, und dieser besteht in geschmiedeten Eisengittern, welche das Becken umgeben oder selbst mit reicher blumiger Zierde gleich einer Laube überdecken. Diese Brunnenverzierungen, deren eine der schönsten und großartigsten sich in Bruck an der Muhr befindet, gehören zwar nicht mehr dem eigentlichen Mittelalter an, aber doch der alsbald nachfolgenden Zeit.

Ueberhaupt ist ja das mittelalterliche Straßenbild durch die Renaissance nicht sofort ausgelöscht. So viele, insbesondere künstlerische Veränderungen auch das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert brachten, so traten sie doch nur langsam und nur theilweise ein. Nur theilweise geschah es, daß nach dem Beispiel italischer Städte die Façaden der Häuser bunt und mit figürlichen Scenen bemalt oder, seltener, mit Sgraf-

siten verziert wurden; es mußte die Kunst der Decorations-malerei erst eine gewisse Virtuosität erlangt haben. Nur langsam und theilweise wurden die Häuser umgebaut und erhielten statt ihrer mittelalterlichen Unregelmäßigkeit und scheinbar willkürlichen oder zufälligen Gestaltung die regelmäßigen Façaden der Renaissancebauten mit erweiterten, symmetrisch gestalteten, oft in ganzer Breite eng an einander gelegten und nunmehr auch mit Glas geschlossenen Fenstern. Das war vielleicht die größte und auffallendste Veränderung, welche die Renaissance in das Straßenbild einführte. Erst als im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert die alten finstern Thore gesprengt und die festen Mauern niedergelegt, die Gräben gefüllt zu werden begannen, als breite gerade Straßen und regelmäßige Stadtanlagen zum Princip erhoben wurden, da mußte die mittelalterliche Stadt und Straße ihren modernen Nachfolgern weichen. Immerhin hat sich heute noch genug erhalten, um das alte Bild der Straße iu der Phantasie echt und treu wieder erstehen zu lassen.



III.

Kunstarbeiten in Elfenbein.



Wer ein eifriger Zeitungsleser ist, der weiß, welche Rolle noch heute das Elfenbein, der Hauzahn des Elephanten, nicht bloß in der Kunst und in der Industrie, sondern auf dem Theater der Welt, in der Welt- und Culturgeschichte spielt. Um des Elfenbeins willen bekämpfen sich die Stämme im Innern Afrikas in Raub- und Kriegszügen, um Elfenbein zu bringen, gehen die Caravanen der Araber durch den dunklen Continent, um seinetwillen werden Colonien gegründet und Entdeckungsexpeditionen ausgesendet; um Emin Pascha seine in jenen Jahren, da er von der Küste abgeschlossen war, aufgesammelten Elephantenzähne abzunehmen, sollen englische Kaufleute und Capitalisten die letzte große Expedition Stanleys ausgerüstet haben. Er selbst spricht davon als einem der Motive und einem Mittel die Expedition rentabel zu machen. Und heute ist Emin selber zu seinen Elfenbeinschätzen zurückgekehrt.

So noch gegenwärtig, und wie heute noch das afrikanische Elfenbein geschätzt und gesucht wird, so war es vor fünf Jahrtausenden, soweit unsere beglaubigte Geschichte zurückreicht. Schon damals, drei bis viertausend Jahre vor Christi Geburt, wurde das Elfenbein im alten Aegypten zu verschiedenen

Gegenständen, von denen uns noch mancherlei erhalten ist, künstlerisch verarbeitet. Es hat seitdem nie aufgehört ein Material der Kunst zu sein. Die Völkerschaften der Euphratebene, die Chaldäer und Assyrier, deren Wohnstätten und Paläste wieder ausgegraben sind und uns die Zeugnisse ihrer Kunstfertigkeit herausgegeben haben, wußten Elfenbein zu verschiedenen Gegenständen wie zum Schmucke der Möbel und der Wände zu verarbeiten und zu verwenden. Ihnen folgten die Phönizier und die Juden. Salomo ließ sich einen Thron von Elfenbein und Gold errichten und schmückte Tempel und Palast mit Elfenbeinarbeiten. Wie weit die künstlerische Bearbeitung dieses Materials in Indien, wo es ja wie in Afrika bei der Menge der Elephanten sozusagen zu Hause ist, in die Urzeit zurückgeht, können wir nicht sagen, da die indischen Nachrichten wie die indischen Denkmäler überhaupt nicht soweit zurückgehen wie die von Aegypten; wir können nur schließen aus dem Reichthum des vorhandenen Materials und der außerordentlichen Verwendung und künstlerischen Verarbeitung, welche noch heute in Indien vom Elfenbein gemacht wird. Von Phönizien, so scheint es, ging die Elfenbeinkunst nach Griechenland hinüber, wo schon Homer dieses Materials gedenkt. Hier erhob sich die Anwendung in der chryselephantinen Kunst, in den Statuen von Gold und Elfenbein zur allerhöchsten Höhe der Plastik, von der sie freilich nach kurzer Zeit — es war die Epoche des Phidias und seiner Vorgänger — wieder zu mehr decorativer Anwendung, zur Kleinkunst, wozu ja das Material die Bedingung zu enthalten scheint, herabsank. Aber die Anwendung, dem Umfange, dem Reichthume nach betrachtet, wurde darum nicht geringer, auch in Rom nicht, wo die Senatoren auf Elfenbeinstühlen saßen und ein Elfenbeinscepter in der Hand hielten und die neugewählten Consuln ihre Freunde mit elfenbeinernen Schreibtafeln, den Consulardiptychen, beschenkten.

Fast, wenn es möglich wäre, nahm der Gebrauch in der christlichen Zeit noch zu, und man kann selbst behaupten, daß während des ganzen ersten Jahrtausends, vom dritten Jahrhundert angefangen, die Elfenbeinarbeiten fast allein es sind, welche die Geschichte der Plastik vertreten. In der ersten christlichen Zeit des Mittelalters geht diese Kunst nach dem Norden hinüber, hier begegnet sie aber einem Mangel an Material, der nun, zumal in Skandinavien, insbesondere durch Walroß und Bein vom Narval ersetzt wird. Künstlerisch und technisch ist kein Unterschied, daher wir gelegentlich auch der Arbeiten aus Walroß, auch wohl aus Bein werden zu gedenken haben.

Bei stockendem und mangelhaftem Verkehr, bei dem Mangel direkter Handelsverbindung, konnte sich Europa im Mittelalter oftmals nur schwer das Elfenbein verschaffen, bis die Franzosen von Dieppe aus direkten Schiffsverkehr mit der Westküste Afrikas ausbildeten. Dennoch ist die Anwendung eine erstaunliche, zumal im dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert. Gegenstände sind uns zahlreich erhalten und bekunden, daß Kirche und Haus gleich eifrig in der Verwendung des Elfenbeins sich zeigten. Im Zeitalter der Renaissance mag man ein Nachlassen beobachten, vielleicht weil die Holzschnitzerei an Ausdehnung gewann oder weil die geographischen Entdeckungen mehr Gold und Edelsteine nach Europa brachten und mit ihnen die Goldschmiedekunst sich zu einer Blüthe und Ausdehnung erhob, welche die Elfenbeinkunst zurückdrängte und in Schatten stellte. Aber im siebzehnten Jahrhundert, wo sie selbst als Liebhaberei von kaiserlichen und fürstlichen Händen geübt wurde, erlebte sie eine neue Epoche der Blüthe, wenn auch sehr verändert nach dem Kunstgeschmack der Zeit. Fast möchte man gerade dieser Epoche ihre schönsten Werke zuschreiben, die weder im achtzehnten Jahrhundert noch heute übertroffen

worden. Ueberhaupt ist das neunzehnte Jahrhundert bis jetzt in der Wiederbelebung der Elfenbeinkunst nicht eben glücklich und groß gewesen, wenigstens in Europa nicht; man möchte eher sagen, daß Europa heute die Palme an Indien und Ostasien, an China und Japan überlassen muß.

Was das Elfenbein zu allen Zeiten und bei allen Völkern, welche seiner habhaft werden konnten, als Kunstmaterial so beliebt gemacht hat, das sind seine Eigenschaften für die Bearbeitung und für den Anblick. Hart und dauerhaft, fest und nicht spröde, läßt sich das Elfenbein zu allerhöchster Feinheit ausarbeiten, bis zu einer Miniaturarbeit, deren Einzelheiten fast dem bloßen Auge entschwinden. Seine Weichheit in der Erscheinung, die Wärme seiner weißen Farbe, der feine Ton, seine Glätte und sein Glanz in der Politur machen es zu kleineren Kunstgegenständen plastischer Art äußerst ansprechend. Es ist daher ganz vorzugsweise zu diesen benutzt worden vom Anfang an bis auf den heutigen Tag. Aber es ist auch ebenso geeignet Farbe anzunehmen, wenn auch nicht alle Farben gleichmäßig; insbesondere Roth, Blau und Grün verbinden sich sehr gut mit dem Material, ebenso goldene Ornamente mit dem warmen Elfenbeinton. Auch zu gravirter Zeichnung ist das Elfenbein benutzt worden, wobei die vertieften Linien mit Schwärze, auch wohl mit anderer Farbe ausgefüllt wurden.

Es ist aber nicht alles Elfenbein gleichartig für künstlerische Bearbeitung. Man unterscheidet zwischen dem afrikanischen und asiatischen, d. h. dem indischen Elfenbein und dem von der Insel Ceylon. Das afrikanische ist härter und weißer, das asiatische weicher und wärmer, gelblicher im Ton; mit der Zeit aber werden sie mehr und mehr einander gleich. In Rußland verwendet man fast nur das s. g. fossile Elfenbein, fossil, nicht in dem gewöhnlichen Sinne als versteinert, sondern weil ausgegraben und zwar aus dem Eise an den Ufern der

sibirischen Flüsse. Es sind die Stoßzähne des Urelephanten, des Mammuth, der einst in großen Heerden auf den Steppen Nordasiens weidete und auch über Europa sich verbreitet hatte. Es ist kein wesentlicher Unterschied zwischen dem fossilen Elfenbein und dem der heutigen Elephanten. Auffallend sind die großen Tafeln, welche sich insbesondere aus den früheren Zeiten des Mittelalters erhalten haben, Tafeln von 16 Zoll Länge und 6 Zoll Breite, die sich aus dem Kerne der heutigen Elephantenzähne, selbst der größten von zehn Fuß Länge, nicht herausschneiden lassen. Man hat geglaubt, daß die Alten es verstanden hätten das Elfenbein weich zu machen, zu biegen und zu Tafeln gerade zu legen, und es haben sich auch Recepte dazu erhalten. Allein, man hat nach diesen Recepten wohl die Sache versucht, die Recepte haben sich aber nicht wirksam erwiesen, und man ist nicht zum gewünschten Resultat gekommen. Die großen Platten geben uns daher noch immer zu denken und zu fragen. Dagegen ist es gelungen, alte Elfenbeinarbeiten, die, schlecht erhalten, vor Alter oder aus sonstigen Gründen in Staub aus einander zu fallen drohten, vollständig wieder zu befestigen. Man kocht sie in einer Lösung von Gelatine, wodurch sie Consistenz und Farbe wie in ihrer Ursprünglichkeit wieder erhalten. Solches ist mit Elfenbeinarbeiten aus Ninive mit Glück und Erfolg in England versucht worden.

In den meisten Fällen ist das Elfenbein aus dem Alterthum so wohl erhalten, daß ein solches Verfahren sich nicht als nöthig erwiesen hat. Es sind aber nur kleinere Gegenstände, die uns geblieben sind, Gegenstände der Toilette und des sonstigen Gebrauchs, nicht aber Arbeiten der hohen Kunst oder einer reicheren Anwendung in der Decoration. Weder vom Throne des Königs Salomo noch von den Elfenbeinpalästen des Psalmisten, noch von dem Elfenbeinhause, das König Ahab erbaute, ist etwas anderes geblieben als die Nachricht. Ein

paar Dolche, deren Griffe mit Elfenbein verziert sind, eine Palette, Büchsen und Dosen, kleine Geräthe der Toilette wie Arm- und Halsbänder, Löffel, auch wohl kleine Figürchen, — so sind die Gegenstände, welche aus dem alten Aegypten erhalten sind, doch reichen sie zum Theil bis zur fünften und sechsten Dynastie hinauf, das will sagen, dreitausend Jahre vor Christi Geburt. Künstlerisch bedeutender sind ein paar Elfenbeintafeln, auch wohl von ägyptischer Herkunft, die aber in Ninive gefunden worden. Auf ihnen sind zwei sitzende Figuren mit Sceptern in den Händen dargestellt, mit Hieroglyphen dazwischen; Sessel, Gewänder, Hieroglyphen vertieft eingegraben und die Vertiefungen mit einer blauen Masse wie mit Email ausgefüllt. Auch andere Elfenbeinarbeiten aus den assyrischen Ausgrabungen, Fragmente von geflügelten Sphinxen, kleine Köpfe auf Postamenten, das Haupt eines Löwen, zeigen schon eine große Geschicklichkeit in der Behandlung des Elfenbeins und zugleich Verwandtschaft mit ägyptischem Kunststil.

Bedeutsamer würde es sein, wenn uns Arbeiten erhalten wären von jener Verbindung von Gold und Elfenbein, auch nur im Mobiliar, welche in Griechenland als s. g. chryselephantine Kunst zu den höchsten und großartigsten Leistungen des Bildhauers führen sollte. Diese Technik war, wie in Aegypten, so in den Ländern Vorderasiens bei Phöniziern, in Palästina, in Mesopotamien im höchsten Alterthum wohlbekannt. Eine Vorstellung, und eine sehr mangelhafte, können wir uns freilich nur aus den schriftlichen Nachrichten machen. Leider sind wir auch den großartigen griechischen Werken gegenüber auf die gleichen Quellen beschränkt. So viele Werke die griechischen Bildhauer in dieser Technik geschaffen haben, so sehr einige derselben ihren Ruhm durch die ganze Welt und bis auf den heutigen Tag verbreiteten, so ist doch nichts von ihnen erhalten geblieben, was uns von der eigenthümlichen

Technik eine besondere Vorstellung gäbe. Die griechische Metallplastik hat damit begonnen, daß um eine hölzerne Figur oder um einen hölzernen Kern dünnes Metallblech aufgeschlagen, die Figur also damit belegt wurde, wie denn auch die ehernen Wände der Schatzhäuser und der Paläste nichts anderes waren als Beschlag oder Belegung mit Blechplatten von Erz oder welchem Metall immer. Gesichtsmasken, aus Goldblech getrieben, sind auch in den Gräbern der Atriden zu Mykenä gefunden worden. So ist auch die Goldarbeit an diesen Statuen als Bekleidung vorzustellen, während Kopf, Arme, Hände, Füße, überhaupt alle nackten Theile aus Elfenbein gebildet waren, natürlich zusammengesetzt aus einzelnen Stücken. Das Ganze lag über einem festen Kern, dessen Material, je nach der Größe der Statue, wohl verschieden war.

Die Blüthezeit dieser chryselephantinen Kunst, welche mit dem sechsten Jahrhundert vor Christo, wenn nicht früher schon, beginnen mag, fällt in die Epoche des Perikles und des Phidias. Dieser Künstler schuf in ihr das Wunder der Kunstwelt von damals, die Riesenstatue der stehenden Pallas Athene für den Haupttempel Athens, den Parthenon, und das Colossalbild des sitzenden Zeus in Olympia, jene in einer Höhe von 40 Schuh, das Bild des Zeus sogar von 58 Schuh. Eine ganze Reihe solcher chryselephantinen Statuen werden genannt, wobei auch ausdrücklich gesagt wird, daß alle Fleischtheile aus Elfenbein gearbeitet worden. Wenn alle diese Arbeiten zu Grunde gegangen sind, so mag wohl das Gold, dessen die räuberische Hand sich bemächtigte, die Hauptursache gewesen sein. Nach Hinwegnahme des Goldes zerfiel auch das Elfenbein, das ja nur aus vielen Stücken zusammengesetzt sein konnte. In der römischen Kunst wurde die Technik nicht fortgesetzt, nur Hadrian, der die Kunst in altem Stil wieder aufleben lassen wollte und eine archaistische Kunstrichtung schuf, ließ auch die

chryselephantine Technik wieder versuchen, ohne ihr Dauer zu verschaffen.

Dagegen scheint es, ging die Verbindung von Gold und Elfenbein ununterbrochen fort, der Schmuck intarsiaartiger Einlagen von Gold in Elfenbein, eine Kunstweise, welche insbesondere zur Verzierung von Möbeln verwendet wurde. Sessel, Betten, die Gestelle der Lager, Tische, Kasten wurden damit decorirt. Die reichen Römer aus den letzten Zeiten der Republik und den ersten Jahrhunderten der Kaiserzeit liebten solche Arbeit, während die alten curulischen Stühle der Senatoren, der Form nach als Faltstühle mit gekreuzten Stäben gebildet, wohl mehr aus Elfenbein gedreht oder gedrechselt waren; ebenso die Scepter der Senatoren. Erhalten ist uns so gut wie nichts davon, obwohl man hätte erwarten sollen, daß uns mit anderen, oft gebrechlicheren Gegenständen, auch dergleichen geblieben wäre. Dagegen ist aus den aufgegrabenen campanischen Städten eine Fülle kleinerer Arbeiten von Elfenbein wieder an das Licht gezogen, Geräthe der Toilette, zierlich und fein gearbeitete Kämme, Löffelchen und vieles andere. Es sind Dinge, welche für die Culturgeschichte, aber nicht für die Kunstgeschichte von Wichtigkeit sind.

Mit dem dritten Jahrhundert der Kaiserzeit werden aber die Elfenbeinarbeiten in Wirklichkeit eine Quelle der Kunstgeschichte und eine höchst bedeutende. Von dieser Zeit an durch das ganze Mittelalter hindurch sind sie uns überaus zahlreich erhalten, man kann sagen lückenlos in chronologischer Folge. Und ganz besonders gilt dies für das erste Jahrtausend und das elfte und zwölfte Jahrhundert. Darnach vom dreizehnten Jahrhundert an treten ihnen so viel andere plastische Kunstarbeiten zur Seite, daß ihre allgemeine kunstgeschichtliche Bedeutung sinkt, und ihnen nur die ihres besonderen Kunstzweiges bleibt. Für die frühere Zeit aber, für die Geschichte der

Sculptur bis zum Beginn oder zur Blüthe der romanischen Kunstepoche, sind sie fast die einzigen Repräsentanten der Bildhauerkunst, durch welche wir den Gang der Entwicklung verfolgen können. Sie begleiten den Verfall der antiken Kunst im Verfall des römischen Kaiserreichs, im Verfall und Untergang der antiken Cultur; sie legen Zeugniß ab von der Arbeit in den nördlichen, von den Germanen gegründeten christlichen Reichen und lassen sogar auf die Eigenthümlichkeiten des Geschmacks, selbst bei aller Unvollkommenheit, in den verschiedenen Ländern schließen; sie geben Beispiele von der byzantinischen Arbeit, von ihrem Verfall und ihrem Wiedererheben, sowie von den Beziehungen byzantinischer und westlicher Kunst zu einander.

Freilich sind die Bestimmungen in allen diesen Beziehungen schwer und unsicher, wo nicht ganz bestimmte Daten zu Hülfe kommen. Es ist schwer, da die Verkommenheit im Verfall und die Unbeholfenheit in der langsamen Erhebung neben einander gehen, die genaue Zeit der Entstehung zu bestimmen. Es ist ebenso schwer, den Ort oder das Land der Herkunft festzustellen, da Namen fast gänzlich fehlen und diese leicht transportabeln Arbeiten von Land zu Land, von Ort zu Ort getragen wurden und nachweislich vielfach Stätte und Besitz gewechselt haben. Die Fundstätte bietet daher kaum einen Anhalt zur Entscheidung. Wir wissen, daß die Elfenbeinschnitzerei lange in Rom fortgesetzt wurde und haben von dieser Thätigkeit, insbesondere in den Consulardiptychen, zahlreiche Beispiele. Wir wissen, daß in Byzanz, im griechischen Reiche, diese Kunst gleicherweise und viel länger geblüht hat, daß ihre Werke, wie aus den Inschriften erkenntlich, nach dem Westen gebracht wurden, daß byzantinische Elfenbeinarbeiter nach Italien kamen während des Bilderstreites, auch gerufen vom Abte Didier von Montecassino, der Kirche und Kloster neu erbauen

ließ. Es wird mehrfach berichtet, wie Bischöfe und Fürsten im Abendlande Elfenbeingegenstände, Reliefs mit religiösen Gegenständen, Tafeln auf den Altar zu stellen, und ebenso Buchdeckel von Elfenbein für den Dienst der Kirche machen ließen. Es wird das berichtet aus der Merovingerzeit wie aus der Zeit der Karolinger und der nachfolgenden Kaiser aus dem sächsischen Hause, deren Figuren sich auch wohl auf den geschnittenen Elfenbeintafeln dargestellt finden. Desgleichen wurde in Elfenbein in den Klöstern gearbeitet, welche Kunststätten ja überhaupt die antiken Traditionen und Techniken, so gut es gehen wollte, in jenen barbarischen Jahrhunderten fortgepflanzt haben. So wird fast als der einzige Mönch Tutilo in St. Gallen genannt, ein Künstler des neunten Jahrhunderts, von dessen Hand sich noch ein paar beglaubigte Elfenbeintafeln erhalten haben. So ging die Bildkunst in Elfenbein fort und verbreitete sich über die Länder des Abendlandes nach England, Schottland, nach dem skandinavischen Norden, wo sie freilich, bei dem Mangel an Elfenbein, ein anderes verwandtes Material benutzen mußte.

Wenn aus diesen fernen und unruhigen Zeiten, wo so vieles zu Grunde ging und so wenig entstand, sich dennoch gerade die Elfenbeinarbeiten in großer Zahl erhalten haben, so gebührt das Verdienst wiederum der Kirche. Sie allein hat dieselben bewahrt und nicht bloß solche, welche mit religiösen Gegenständen verziert sind oder von Anfang an dem Dienst der Kirche bestimmt waren. Vielmehr sind gerade die ältesten Beispiele weltlicher Art und von der Kirche nur wegen ihrer Kunst und Kostbarkeit oder um ihres ehrwürdigen Alters willen geschätzt und bewahrt worden. Dies sind die Tafeln der s. g. Consulardiptychen.

Zu den Gegenständen des Alterthums, für welche Elfenbein verwendet wurde, gehörten auch die Schreibtafeln, welche

aus zwei Platten bestanden, jede auf der inneren, ein wenig vertieften Fläche mit Wachs überzogen, in welches mit dem Stilus oder Griffel momentane Notizen eingeschrieben wurden. Die äußeren Flächen der Tafeln waren oder konnten wenigstens mit Ornamenten oder figürlichen Darstellungen im Relief verziert sein, je nachdem das Geräth mehr oder minder reich und kostbar sein sollte. Solche Tafeln ließen sich vornehme und reiche Römer zu eigenem Gebrauche machen, später aber, in den letzten Jahrhunderten des weströmischen Kaiserreichs, ebenso wie in Byzanz wurde es Sitte, daß hohe Beamte bei Antritt ihres Amtes dergleichen Schreibtafeln an bevorzugte Personen verschenkten und insbesondere geschah dies von Seiten der neu erwählten Consuln, welche damit gewissermaßen ihr Ehrenamt ankündigten. Diese Schreibtafeln führen daher die Bezeichnung Consulardiptychen. Gesetzlich waren es die Consuln allein, welche das Recht hatten Tafeln von Elfenbein zu verschenken, während anderen Amtspersonen nur ein geringeres Material wie Holz zustand. Indessen zu eigenem Gebrauche konnte sich auch ein jeder des Elfenbeins dazu bedienen. Demgemäß sind auch die Gegenstände auf den Tafeln von sehr verschiedener Art. Auf denjenigen, welche consularisch waren, ist der Consul selbst dargestellt, angethan mit der reich geschmückten Amtstracht, der Trabea, stehend oder sitzend auf einem Throne, dem curulischen Sessel, in der erhobenen Hand die Mappa, das ist das Tuch, mit welchem er das Zeichen zum Beginn der Festspiele gab, die seines Amtes waren. Ueber ihm befindet sich zuweilen das Bild des Kaisers, unter ihm in besonderer Abtheilung sind Spiele und Thierkämpfe dargestellt, Kämpfe mit Bären, Tigern und anderen wilden Thieren. Wie aber diese Diptychen auch Privatpersonen gehörten, so finden sich auch mannigfach andere Gegenstände auf ihnen, Bilder mythologischer Art, aus der griechischen Sage, auch einzelne

Frauengestalten. Von der letzteren Art gehört eine Tafel im South Kensington-Museum, auf welcher eine Frauengestalt noch in alter Noblesse der antiken Kunst Weihrauch in die Flamme des Altars wirft, nicht bloß zum Schönsten dieser Art, sondern überhaupt zum Schönsten, was aus dieser Epoche vom zweiten oder dritten Jahrhundert des Kaiserreichs erhalten ist.

Daß so viele Diptychentafeln — es mögen wohl über hundert sein — auf uns gekommen sind, verdankt man vor allem, wie gesagt, der christlichen Kirche. Die ältesten reichen bis zum Anfang des dritten Jahrhunderts oder wenig früher zurück, die jüngsten, soweit sie consularischer Art sind, gehören dem siebenten Jahrhundert nach Christo an. Aber die Kunst ging in der Kirche fort, freilich in anderer Bestimmung. Wie die Kirche überhaupt die Kunstgegenstände des Alterthums zu schätzen wußte, wenn sie nicht eben heidnische Gottheiten darstellten, so wußte sie auch diese Elfenbeintafeln zu schätzen, die von Anfang an als Kostbarkeiten galten. Sie ahmte sie nach, und so finden sich auch christliche, kirchliche Würdenträger gleich den Consuln auf den Elfenbeintafeln abgebildet, denen dann überhaupt figürliche Gegenstände der biblischen Geschichte folgten. Die Kirche stellte diese Tafeln auf den Altar, theils zur Verehrung als Heiligthümer, theils aber auch zu einem besonderen Brauche. Es wurden nämlich auf der Rückseite — wenn wir die bildliche Darstellung der einzelnen Tafeln als die Vorderseite betrachten — die Namen der verstorbenen Vorstände dieser besonderen Kirche oder verstorbener bedeutender Personen, die sich um Ort und Kirche verdient gemacht hatten, eingeschrieben und nach der Messe verlesen, um sie für Mit- und Nachwelt nicht aus dem Gedächtniß kommen zu lassen.

Es gab aber noch einen anderen Umstand, welcher ganz vorzugsweise zur Erhaltung beigetragen hat, den nämlich, daß

mit diesen Tafeln die Einbände kostbarer Bücher geschmückt wurden. Dies geschah noch viel später, bis tief in das Mittelalter hinein. Da die Bücher gelegt, nicht gestellt wurden, so befinden sich die Tafeln auf dem oberen Deckel, gewöhnlich von breitem, ornamentirtem Silberrand, auch von emaillirtem und vergoldetem Kupfer umgeben. Und nicht bloß alte Diptychentafeln wurden dazu benutzt, sondern auch ausdrücklich und auf Bestellung von auswärts solche Elfenbeinreliefs zum Schmuck der Manuscripte in den Klosterateliers angefertigt.

Von dem Vielen, was uns erhalten, ist es nun, wie schon angedeutet, einigermaßen schwer genau Zeit und Ort anzugeben. Ersteres ist noch eher zu bestimmen als das zweite. Wir wissen, daß diese Tafeln in consularischer Zeit in Rom wie in Byzanz angefertigt wurden, damals aber, im Verfall der classischen Kunst und im Aussterben ihrer Art gab es noch keine charakteristischen Unterschiede zwischen byzantinischer und abendländischer Kunst. Mit einer gewissen Sicherheit entscheidet freilich die lateinische oder griechische Inschrift, wo sie vorhanden, aber erst später finden wir Stilunterschiede. Man kann auch nicht sagen, daß die Tafeln aus Byzanz, wo der Verfall etwas langsamer vor sich ging, besser sind als die aus Rom und Italien, zumal während des großen Bilderstreites im orientalischen Kaiserreiche (im achten und neunten Jahrhundert) viele griechische Künstler nach dem Abendlande kamen und die dort versinkende Kunst wieder auffrischten, freilich nur in beschränktem Maße.

Denn mit wenigen Ausnahmen, von denen eine bereits angeführt worden, ist die Kunst auf diesen Elfenbeintafeln nicht groß. Einerseits zeigt sich in ihnen der Verfall der antiken Kunst bis, man möchte sagen, zu völliger Unfähigkeit. Die Hand in der Linienführung, in der Formengebung, in der

Faltung ist immer noch antik, aber sie hat Geschmack und Geschick verlernt, sie kann nichts mehr, sie kennt nicht mehr den Körper noch die Regeln der Perspective noch die Vorschriften des Reliefs, worin die classischen Künstler so groß waren. Und dann freilich, wie die Kunst südwärts der Alpen sinkt, erhebt sich nordwärts eine neue Kunstübung, die christlich-germanische. Aber wie langsam, langsam gelangt sie nur zu einiger Schönheit und Vollkommenheit, wie langsam arbeitet sie sich aus der Rohheit heraus. Sie brauchte fast ein Jahrtausend, bis sie Arbeiten schafft, an denen man um ihrer Kunst und Schönheit willen Gefallen und Vergnügen findet.

Es kann daher bis dahin sehr wenig oder gar nicht von Stilunterschieden in den Ländern nordwärts der Alpen die Rede sein, obwohl ein paar Tafeln mit religiösen Gegenständen sich mit Sicherheit als das Werk des Tutilo, des Künstlermönches von St. Gallen, bestimmen lassen, und eine Reihe anderer Tafeln sich mit Wahrscheinlichkeit als norddeutsch, doch als schon der Periode der sächsischen Kaiser, also dem Ende dieser Epoche angehörig, erweisen. Ueberall erkennt man das Ringen mit der Technik, die Unzulänglichkeit in figürlicher Darstellung.

Gegenständlich sind die Darstellungen durchweg religiöser, christlicher Art. Die Tafeln sind oft dreifach getheilt, jede Abtheilung mit besonderer Scene. So die Tafeln des Tutilo. Oder wenn die ganze Tafel nur eine Begebenheit einnimmt, wie z. B. die oft dargestellte Kreuzigung Christi, so ordnen sich die einzelnen Gruppen über einander von unten nach oben, ohne ein perspectivisches Hintereinander, mit dem Gekreuzigten in der Höhe. Aehnlich ist die Darstellung der Kreuzabnahme. Häufig findet sich auch der Tod Mariens, welche auf dem Lager ruht, umgeben von den Aposteln, umschwebt von Engeln.

Daß es vorzugsweise einzelne, nicht beide zusammengehörige Tafeln sind, welche uns erhalten geblieben, davon liegt die Ursache in ihrer späteren Verwendung als Verzierung der Buchdeckel. Es sind aber auch Kästchen aus dieser Zeit erhalten, Reliquienkästchen, insbesondere von byzantinischer Herkunft, theils ganz von Elfenbeinreliefs umgeben, theils von Metall mit einzelnen Figuren aus Elfenbein. Auf jenen byzantinischen Kästchen sind gewöhnlich in einzelnen Abtheilungen ganze Reihen Brustbilder von Heiligen dargestellt, welche das Kästchen rings umlaufen. Das Ornament besteht noch aus gereihtem Akanthuslaub in antiker Zeichnung. Ein paar Kästchen von seltener Art sind auch ringsum mit Reitern und anderen Figuren aus den Kampfspielen des Circus umgeben. Sie erinnern noch an die antike Kunst und sind künstlerisch auch viel besser als die kirchlichen Reliefs von nordalpinischer Entstehung. Ebenfalls antike Reminiscenzen zeigen noch eine Anzahl Büchsen (Pyxis) oder Dosen, welche aus dem hohlen Theile des Zahnes gebildet und rings mit Figuren von antiker Haltung in ziemlich hohem Relief umgeben sind. Zu einer eigentlichen freien Bildnerei runder Figuren scheint sich die Kunst in Elfenbein zu dieser Epoche kaum oder nur höchst selten erhoben zu haben; nur als am Niederrhein die Tragaltäre und großen Reliquienschreine von Metall mit Grubenschmelz entstanden, wurden diese wohl mit Statuetten von Aposteln und Heiligen aus Elfenbein oder Walroß umstellt. Dies geschah aber schon in dem Werden einer neuen und vollkommeneren Kunstepoche zur Zeit der Blüthe des romanischen Stils.

In dieser Epoche beginnt die mittelalterliche Sculptur aus der bisherigen Rohheit sich zu erheben und zu einem eigenen Kunststil auszubilden. Kühn geworden, stattet sie die Kirchen mit ganzen Reihen lebensgroßer Statuen aus, sowie mit figuren-

reichen Reliefs in großen Dimensionen. Und diese Statuen und Reliefs fesseln nicht selten schon (so z. B. am Dom von Bamberg, an der goldenen Pforte in Freiburg) durch die Schönheit der Gestalten, durch die edle Haltung der Gewandung, durch die Bildung der Köpfe und die Empfindung im Ausdruck. Was ihnen noch an Naturwahrheit der Detailformen, an lebensvollem Realismus fehlt, das bringt die gothische Epoche hinzu. An dieser Entwicklung nimmt auch die Kunstarbeit in Elfenbein ihren Antheil. Sie begleitet, völlig übereinstimmend, die Geschichte der Sculptur in Stein und Holz, ohne an Interesse, an Liebe von Seite der Kirche zu verlieren. Ja, sie gewinnt sich die Weltlichkeit in erhöhtem Maße.

Wenn die Elfenbeinkunst von der Kirche in gleichem Maße wie früher in Anspruch genommen wird, so ändert sich doch mehrfach die Anwendung. An die Stelle jener einzelnen, durch ihr Alter ehrwürdigen Tafeln, wie sie auf den Altar gestellt wurden, treten mehr und mehr kleine tragbare Altärchen, zumeist aus drei Tafeln bestehend, s. g. Triptychen, von denen die beiden äußeren Tafeln als Flügel dienen, um damit die mittlere Haupttafel verschließen zu können. Seltener bleibt die Form des Diptychons, die Form aus zwei zusammenlegbaren Tafeln. Zuweilen sind die Flügel doppelt, so daß das Altärchen aus fünf Tafeln besteht (Polyptychon). Ein solches Triptychon oder Polyptychon, das sich in der gothischen Epoche oben im Dreieck giebelartig zuzuspitzen pflegt, war zum Anhängen oder zum Stellen eingerichtet. Zu letzterem Zweck stand es fest auf einem mit der mittleren Tafel verbundenen Postament in Art der Predella. In dieser Form sind namentlich italienische Altärchen nicht selten; Holz und Umrahmung der einzelnen Tafeln sind alsdann aus jener zierlichen, in geometrischen Mustern gehaltenen Marquetterie gebildet, wie

sie in Florenz, Venedig und anderen Orten Italiens in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters häufig geübt wurde.

Das Relief auf diesen Tafeln ist tief eingeschnitten, die Figürchen mitunter fast freistehend, wie auf den hölzernen Altären der gothischen Epoche am Ausgang des Mittelalters. Die Behandlung ist mitunter scharfkantig und läßt den Schnitt erkennen und erscheint dadurch noch unvollkommener; in der Regel aber ist sie vollendet ausgeführt mit fein geglätteter Oberfläche jeden Details. In der Anordnung der Gegenstände nimmt jede Tafel entweder nur eine einzige Darstellung auf oder deren mehrere. Alsdann im letzteren Falle sind die Tafeln regelmäßig getheilt, jede Scene von der anderen durch ein Zwischenband getrennt und oben das Ganze mit gothischen Ziergiebeln in reichem Maßwerk überdacht. Letzteres ist namentlich bei den Arbeiten von französischer Herkunft der Fall. So ist das Elfenbeinaltärchen ein kleines Kunstwerk geworden, oft mit vielen Scenen, z. B. aus der Leidensgeschichte Christi, und mit zahlreichen Figürchen.

Die Kirche hat aber, wie schon angedeutet, das Elfenbein noch zu manchen anderen Gegenständen und Geräthen benützt und endlich zu einer freien Plastik in runden Figuren ausgestaltet. Ein Geräth, welches, namentlich in älterer Zeit, vielfach aus Elfenbein gebildet wurde, war der Krummstab. Der Stab selber wurde aus einzelnen Stücken Elfenbein zusammengesetzt, besonders aber die Krümmung einer immer gesteigerten künstlerischen Bildung unterzogen. Zuerst nur spiralig gestaltet, wie eine Schlange gewunden, mit den gothischen „Krabben“ besetzt, war es dann die Oeffnung, welche eine figürliche, in Elfenbein geschnitzte Scene aufzunehmen hatte, sei es eine Madonna mit dem Kinde, von Engeln oder Heiligen verehrt, sei es Christus am Kreuz mit Maria und Johannes zur Seite. Oft waren es auch zwei Darstellungen, mit dem Rücken eine

gegen die andere gelehnt, so daß die Krümmung zwei gegenständlich verschiedene Seiten darbot.

Hostienbehälter, zumal solche, welche auf Reisen mitgenommen werden sollten, Weihwasserkessel, Sprengwedel, auch zum Ritus gebrauchte Kämme, wie sie schon in der vorausgegangenen Periode üblich waren, wurden ebenfalls aus Elfenbein angefertigt. Von solchen Kämmen, auch von denen aus weltlichem Gebrauch, haben sich manche aus sehr früher Zeit erhalten. Der älteste ist wohl derjenige der lombardischen Königin Theodolinde, der im Schatze von Monza aufbewahrt ist. Die Kämme waren wie heute auf beiden Enden mit Zähnen versehen, engeren und weiteren, und die Flächen dazwischen zeigen Reliefs mit kirchlichen oder weltlichen Gegenständen; diejenigen zum kirchlichen Gebrauch waren auch wohl mit Edelsteinen besetzt.

Die freie Plastik hatte sich ganz insbesondere die Madonna mit dem Kinde zum Lieblingsgegenstande ausersehen. Weit seltener, sehr selten überhaupt ist in dieser Epoche des romanischen und gothischen Stils der Gekreuzigte in Elfenbein dargestellt, d. h. in freier Figur, nicht im Triptychon. Er wurde erst im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert ein Hauptobject für den Elfenbeinschnitzer. Die Madonna dagegen, die sagen- und legendengefeierte in ritterlicher Zeit, Maria die Himmelskönigin und Maria die Mutter, sie hatte ihre Hauptverehrung in dieser Epoche und fand so eine ungezählte Darstellung auch in Elfenbein. Und fast möchte man sagen, kein Material erscheint geeigneter für sie, konnte es auch nur nach seiner Beschaffenheit zu Statuetten von bestimmter Größe verwendet werden, denn zu so kühn und großartig zusammengesetzten Gebilden wie in der Blüthezeit der griechischen Kunst konnte sich die Plastik des Mittelalters nicht erheben. Der warme Ton des Elfenbeins, die Weichheit und Milde seiner

Erscheinung, die angenehme Glätte und sanfte Politur der Oberfläche, das entsprach vortrefflich der Richtung des Kunstgeschmacks, sowie der Vorstellung, welche man sich von der Madonna machte. Wie der Künstler in seiner Fertigkeit fortschritt, wie unter dem höfischen Geiste des Ritterthums, unter Mitwirkung von Poesie und Galanterie die alte Strenge, Härte und Herbigkeit verschwand, so zeigt die plastische Darstellung der Weiblichkeit immer größere Weichheit der Formen, schlankeren Bau, wellig fließende, sanft verlaufende Linien, rundliche Bildung der Köpfe, milden, freundlichen Ausdruck, lächelnde Züge bis zur Sentimentalität. Die Gebärdensprache, die Haltung und Bewegung der Hände, die Biegung des Körpers mit der heraustretenden Hüfte, welche das Christuskind trägt, das sind alles charakteristische Zeichen dieser nach Schönheit strebenden, aber der Weichheit zugeneigten Kunst.

Diese Züge sind allgemeine, aber jedes Land prägt sie wieder in besonderer Weise aus, so daß sich die Herkunft der Elfenbeinarbeiten unschwer bestimmen läßt. Frankreich besonders und Italien scheinen die Hauptstätten der Fabrikation gewesen zu sein, aber auch in Deutschland, in Spanien, in England, im Norden, wurde viel in Elfenbein gearbeitet und aus allen diesen Ländern sind zahlreiche Beispiele erhalten. In Weichheit der Formen, in Sanftheit der fließenden Linien, in der Sentimentalität des Ausdrucks, auch wohl in der technischen Ausarbeitung gehen die französischen Bildwerke am weitesten; die deutschen sind schärfer, härter, auch wohl naturalistischer, zumal in späterer Zeit. Die italienischen Elfenbeinsculpturen erheben sich zu größerer Vollkommenheit erst im vierzehnten Jahrhundert und ihre Gestalten nehmen dann die Schlankheit, die einfache Gewandung und die stille Ruhe an, welche die Figuren aus der Schule Giottos kennzeichnen.

Und diese Charakterzüge gelten nicht allein für die religiösen

Darstellungen; die gegen früher überaus zahlreich erhaltenen Gegenstände weltlicher Art tragen sie desgleichen. Haus und Toilette machen mannigfachen Gebrauch von Elfenbein. Von den uns erhaltenen Gegenständen stehen obenan in auffallender Zahl Schmuckkästchen und Spiegelkapseln, die verzierten Rückseiten oder Hüllen von Metallspiegeln, von denen die polirten, spiegelnden Platten verschwunden sind. Nur die verzierte Elfenbeindecke ist um ihrer interessanten Verzierung, um ihrer Kunst willen geblieben. Die meisten stammen aus dem vierzehnten Jahrhundert, als das Ritterthum mit seinen Sagen und Dichtungen noch in Blüthe stand und die Kunstfertigkeit hoch genug gestiegen war, um figürliche Scenen lebendig und im Geiste und Geschmack der Zeit darzustellen. So sind es vielfach Begebenheiten aus jenen Sagenkreisen und epischen Dichtungen, aus dem bretonischen Kreise von König Artus und seiner Tafelrunde, welche sich als Bilder auf diesen Elfenbeinreliefs befinden. Lanzelot ist ihnen ein beliebter Held und ebenso Tristan mit seiner weißhändigen Isolde. Um ein Beispiel zu geben — es ist das Relief auf einem Kästchen — so sehen wir König Marko auf einem Baume sitzen und sein Bild im Wasser darunter sich spiegeln; Isolde, die zur Seite steht, weist auf das Bild im Wasser und warnt dadurch ihren Freund. Neben Begebenheiten aus den Sagen sind es ritterliche Genrebilder, Liebesabenteuer, Scenen aus dem Leben, Allegorien, in denen die Frau Minne gebietet, Erzählungen aus dem Alterthum, was alles zum beliebten Gegenstande dienen muß. Wir sehen Herren und Damen beim Schachspiel sitzen, oder im verliebten Selbander ein galantes Paar; wir sehen sie zur Jagd reiten, den Falken auf der Hand, oder den Hirsch und den Eber erjagend, auch wohl das Einhorn, das Symbol der Unschuld, das sich vergebens zum Schoß einer Jungfrau geflüchtet hat und von seinem Verfolger durchbohrt

wird. Mehrfach in verschiedenen Varianten ist die Erstürmung der Minneburg dargestellt. Damen, hoch oben hinter den Zinnen stehend, vertheidigen die Burg; sie werfen und schießen Rosen und Lilien hinab, und Frau Minne oder Gott Amor hilft ihnen mit Bogen und Pfeil. Die Ritter bestürmen das Thor, beschießen die Burg, legen Leitern und Strickleitern an und steigen hinauf; man sieht, daß die Vertheidigung umsonst sein wird; schon ergeben sich einige der Damen in Umarmungen, helfen sogar den Stürmenden und ziehen sie mit herauf. Seltener sind Darstellungen aus dem Alterthum in mittelalterlichem Gewande. So findet sich auf einem Elfenbeinrelief die beliebte Erzählung von Aristoteles und der Geliebten des großen Alexander, die den Weisen und Gelehrten, der sie bei seinem Zöglinge verklagt hatte, eines schönen Morgens durch das thauige Gras unter das Fenster Alexanders reitet. Der König sieht zu und freut sich der Scene, wie der bärtige Alte, von der Schönheit gebändigt, mit dem Zügel im Munde, auf allen Vieren kriechend, die mit der Peitsche bewaffnete Dame zu tragen hat.

Auf den Käſtchen sind solche Darstellungen noch häufiger; sie umgeben alle vier Seiten und schmücken zugleich den Deckel. Die meisten dieser Arbeiten dürften von französischer Herkunft sein, denn nicht bloß zeigen die Figuren denselben weichen, sentimentalen Charakter, auch die Costüme haben gewöhnlich mehr französischen Schnitt, und zudem wissen wir, daß es sehr vieler Orten in Frankreich Elfenbeinschnitzer gab. Anderer Art sind die italienischen Kästchen, insbesondere diejenigen, welche man als Braut- oder Hochzeitskästchen betrachtet. Sie sind viereckig oder vieleckig mit gehöhtem Deckel und nicht ganz von Elfenbein, sondern nur von demselben umgeben, im übrigen von Holz und mit jener feinen geometrischen Marqueterie umzogen, deren schon früher bei den italienischen Elfen-

beinaltärchen Erwähnung geschehen ist. Die Elfenbeinverzierung besteht hier gewöhnlich aus einzelnen an einander gereihten Stücken, deren jedes mit einem hochzeitlichen Paar, mit Herr und Dame, verziert ist. So ist es ein ganzer Zug, eine ganze Gesellschaft, welche das Kästchen umgiebt.

Andere Kästchen, die wohl auch für Schmuck bestimmt waren, stellen in gravirten oder eingeschnittenen Linien Musikanten und Tänzer dar, andere mit Thieren, phantastischen und wirklichen, sowie mit Arabesken in flachem Relief, geben sich dadurch als orientalische Arbeit zu erkennen. Sie sind nicht gerade selten. Von orientalischer Herkunft, vielleicht aus Aegypten stammend, sind auch verschiedene von jenen großen Elfenbeinhörnern, die sich auch zumeist in Kirchenschätzen, wo sie als Reliquiarien galten, erhalten haben. Sie sind nicht gerade dieser späteren mittelalterlichen Epoche allein zu eigen, denn sie finden sich von frühchristlicher Zeit bis in das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert hinein, und an Fälschungen fehlt es auch nicht. Wie zu allen Zeiten, so waren sie in allen Ländern im Gebrauch, im skandinavischen Norden wie in den Ländern Mitteleuropas und im Orient, und wie ihre Verzierung, theils nordisch ornamental, theils christlich und kirchlich, theils aus Arabesken bestehend, so waren auch ihre Bestimmung und ihr Gebrauch mannigfach. Als „Olifant" (d. i. Elephant), wie der alte Name ist, als Hifthorn dienten sie dem Ritter wie dem Jäger, in der Schlacht wie auf der Jagd, um mit ihren lauten Tönen Signale zu geben und die Schaaren zusammenzurufen — wir erinnern an das Horn des sterbenden Roland, dessen Töne Karl der Große aus weiter Ferne vernahm. Ebenso dienten sie bei Gelagen oder im Fall der Noth als Trinkgefäße, da man nur die Mundöffnung zu verschließen brauchte. In den Klöstern wurden sie lange Zeit, bis die Glocken allgemein eingeführt wurden

(wie heute das Nebelhorn in den Fabriken), zum Zusammenrufen der Mönche benützt, sei es zur Kirche, sei es ins Refectorium, und aus diesem Grunde sind es auch wohl gerade Kirchen und Klöster, wo man sie findet. Als Reliquiarien, als Behälter für Reliquien oder als Reliquien selber wurden sie wohl erst später erachtet, als der ursprüngliche Gebrauch aufgehört hatte.

Die Renaissance, so scheint es, zeigte dem Elfenbein nicht die gleiche Gunst wie das Mittelalter, wenigstens nicht in ihrer früheren Hälfte, obwohl doch die Plastik in Naturstudium und Kunstfertigkeit so sehr gewonnen hatte. Vielleicht war es aber gerade der Umstand, daß das Elfenbein, so ausgezeichnet für stilvolle und anmuthig liebenswürdige Arbeit, sich der realistischen Richtung in der Frührenaissance wie in der späten Gothik weniger empfahl. Auch mag die Vorliebe für edles Metall, das reichlicher herbeifloß, und die erhöhte Bedeutung und Ausbildung der Goldschmiedekunst dazu beigetragen haben das Elfenbein als Kunstmaterial zurückzudrängen. Es wurde auch weniger in seinen eigenthümlichen Vorzügen geschätzt, wie man daraus ersehen mag, daß es häufig ganz und gar naturalistisch bemalt wurde. Ein solches Triptychon mit der Geburt Christi, ein figurenreiches Werk aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, in Landschaft und Figuren gleicherweise naturalistisch bemalt, hat sich im Stifte St. Florian erhalten. Das Mittelalter war darin bescheidener und beschränkte die Farbe zumeist auf goldene Ornamente.

Erst in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und mehr noch im siebzehnten gewann das Elfenbein wieder die alte Bedeutung als Kunstmaterial, wenn auch nicht für die Geschichte der Plastik überhaupt wie im ersten Jahrtausend, sondern nur als ein besonderer und beliebter, für sich bestehender Kunstzweig. Und zwar, der Richtung der modernen Zeit gemäß, diente das Elfenbein nunmehr in viel höherem Grade

der Weltlichkeit als der Kirche. Die Reliefstafeln mit religiösen Gegenständen, die Triptychen als Hausaltärchen hören fast ganz auf oder werden untergeordnet in künstlerischem Werthe. Nur ein religiöser Gegenstand, an welchen das Mittelalter wenigstens in Elfenbein sich kaum gewagt hatte, wird mit Vorliebe und ganz vorzüglich in diesem Material ausgeführt, das ist die Figur des Gekreuzigten. Das ist ein Umstand, der wohl auf den Gebrauch im Protestantismus zurückzuführen ist, wo der Gekreuzigte in Verehrung an die Stelle der Madonna trat. Die schönen und vollkommenen Körperformen, der Ausdruck des Schmerzes und des Leidens, die plastische Bewegung in der besonderen Stellung, Hoheit und Ergebung, Leben und Tod, das alles kommt in diesen Christusstatuetten von Elfenbein zu schöner, oft auch ganz realistischer Geltung.

Ueberwiegend wird die Kunst in Elfenbein weltlich, und das in mannigfacherer Weise, als es früher der Fall war. Zur Schnitzerei im Relief wie im Runden gesellen sich zwei neue Zweige, das ist die Dreschlerei und die eingelegte Arbeit oder die Marqueterie mit Elfenbein. Die Darstellung der Figuren wird mit all dem Geschick und der Bravour geübt, welche die Künstler im Zeitalter der Renaissance gelernt hatten, und es sind Künstler ersten Ranges in ihrer Zeit, welche dieses Material nicht verschmähen, Künstler, welche großen Ruhm in diesen kleinen Arbeiten erlangen. Elfenbeinschnitzerei und Elfenbeindreherei wird so zur Vorliebe, geradezu zur Passion in dieser Zeit, daß fürstliche Persönlichkeiten, die höchsten Personen auf Erden, sie mit eigenen Händen zur Ergötzung und Unterhaltung ausüben, so die beiden Kaiser Rudolf II. und Leopold I., der Kurfürst August von Sachsen, die Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg und Maximilian von Bayern.

Man kann in dieser Epoche verschiedene Schulen unterscheiden, eine italienische, eine flandrische, eine deutsche, auch

wohl eine französische, obwohl die letztere weniger bestimmt und charakteristisch hervortritt als im Mittelalter. Sie alle haben das gemeinsam, daß sie das Elfenbein mit Bravour, mit einem wahren Raffinement bearbeiten, was insbesondere von der Darstellung nackter Figuren gilt. Und es läßt sich nicht leugnen, daß gerade das Elfenbein mit seiner Weichheit, der Wärme seines Tones, der sanften Politur dieser Richtung in der Darstellung des Nackten, zumal weiblicher Gestalten und rundlicher Kinderkörper entgegenkommt. In dieser Art ist denn auch ganz Vorzügliches, in seiner Weise Vollkommenes geleistet worden.

Die italienische Schule ging von Johann von Bologna und seinen anmuthig bewegten, schlankeren Gestalten aus; ihm folgten die beiden du Quesnay oder Fiammingo, insbesondere François, welche, obwohl Flamänder von Geburt, sich mehr der italienischen Schule anschlossen. Berühmt und viel in Nachbildungen verbreitet sind Fiammingos Kindergruppen. Die eigentliche flandrische Schule, obwohl auch die nackten Figuren, insbesondere Bacchantinnen, Satyrn und Nymphen liebend, schließt sich an Rubens an und ist daher derber in den Körperbildungen und kühner in bravourmäßiger Behandlung. Franzosen und Deutsche, von beiden Seiten her beeinflußt, stehen etwa in der Mitte. Es sind ganz vortreffliche und namhafte Künstler dabei, von denen viele Arbeiten in den Schatzkammern der Höfe und in den Museen erhalten sind: der Franzose Michel Anguier, der Antwerpener Gerard van Opstal, der von Richelieu nach Paris gerufen wurde und insbesondere für Ludwig XIV. arbeitete, der berühmte Girardon, der mit Vorliebe Cruzifixe schnitt, der Holländer Jacob Zeller, die Deutschen Elhafen, Angermeyer, Rauchmiller, Dobbenmann.

Bei den Arbeiten dieser Künstler kann man von einem wirklichen Elfenbeinstil reden, so sehr verstanden sie das Material

nach seiner Eigenthümlichkeit zu behandeln und ihre Kunst darauf zu gründen. Man möchte fast behaupten, daß die Künstler in Marmor von denjenigen in Elfenbein beeinflußt waren, wenn man sieht, wie sie ihre Statuen bis zur Elfenbeinglätte polirten. Es scheint nur ein Unterschied in den Größenverhältnissen vorhanden zu sein. Diese Epoche ließ es auch an freien Figuren in Statuetten und Gruppen nicht fehlen, wozu Mythologie und Allegorie die Hauptmotive hergaben. Viel der Art hat sich in den fürstlichen Cabinetten, besonders in Dresden und in München erhalten. Neben den Statuetten sind zahlreicher noch die Reliefe, theils als selbständige kleine Kunstwerke mit Portraits, mythologischen Gegenständen, Schlachtscenen, theils als Bedeckung und Einsatz in kleineren oder größeren Kasten. Das bedeutendste und berühmteste Werk dieser Art ist wohl der Münzschrein der Herzogin Elisabeth von Bayern (gegenwärtig im Nationalmuseum in München), welcher von Angermayer im Jahre 1621 vollendet wurde. Ihn schmücken außer den wundervollen, im Hochrelief gearbeiteten Thüren und anderen Zieraten aus der Hand jenes Künstlers noch die emaillirten Silberplatten von Attemstätter, Arbeiten von nicht minderer Schönheit und Vollkommenheit.

Eine besondere, dieser Epoche fast allein angehörige Verwendung fand das Elfenbein zu Trinkgefäßen, und zwar ebenso in geschnitzter wie in gedrehter Arbeit. Die unteren hohlen Theile des Zahnes gaben das Gefäß ab; Deckel und Fuß wurden entweder gleichfalls aus Elfenbein gearbeitet oder auch aus Silber gemacht und gewöhnlich vergoldet. Um die Fläche ringsum wanden sich, meist in hohem Relief, Schlacht- und Jagdscenen, Reiterkämpfe, mythologische Darstellungen, insbesondere aber, der Bestimmung des Gegenstandes gemäß, bacchantische Gruppen. Ueberaus zahlreich sind die Kannen, Becher, Pokale, die sich von dieser Art noch in allen Sammlungen

wie im Privatbesitz erhalten haben, ebenso zahlreich aber sind auch die Nachahmungen und Fälschungen aus unserer Zeit.

Andere Becher und Pokale wurden nur auf der Drehbank in ihre Form gebracht und nur mit gedrechseltem Ornament verziert, aber in überaus künstlicher und geschickter Weise. Diese Zeit machte aus der Drechslerei einen wahren Kunstzweig, der von Dilettanten als Liebhaberei gepflegt und von Virtuosen auf der Drehbank zu staunenswürdigen Leistungen getrieben wurde. Die Passichtdreherei, wie diese Arbeit genannt wurde, sprang mit dem Elfenbein um, als hätte sie frei zu modelliren, nicht regelmäßig zu drehen. Die Formen dieser Gefäße erscheinen durchbrochen, schräg und schief gebildet, oval und abgeplattet, hohle Kugeln liegen eine in der anderen, mit Sternen in der Mitte, deren Strahlen zapfenartig aus allen Löchern heraustreten. Das alles ist frei, beweglich in einander, aus einem Stück herausgearbeitet.

Diese Art von Elfenbeinkunst, von der auch noch zahlreiche überkünstliche Werke erhalten sind, hatte im siebzehnten Jahrhundert ihren Hauptsitz in Nürnberg, wo sie insbesondere von der Familie Zick in drei Geschlechtern nach einander betrieben wurde. Von ihnen kamen alle die beweglichen Augen, die in einander liegenden beweglichen Kugeln, die langen Ketten aus Elfenbeingliedern, und viele winzige Miniaturgegenstände, in denen es aber ein anderer Nürnberger Künstler, Leopold Pronner, ein geborener Kärnthner, zur höchsten Meisterschaft brachte. Was dieser Kleinkünstler alles an Miniaturgeräth z. B. in den Raum einer Nußschale einschließen konnte, klingt ganz unglaublich und wird doch alles auf das bestimmteste erzählt und ist zum Theil auch noch aufbewahrt.

Uebrigens hatten diese Arbeiten wenig Bedeutung; sie waren Spielerei und keine Kunst und fanden auch nur Liebhaber

für eine gewisse Zeit. Anders war es mit der Marqueterie oder Intarsia in Elfenbein, welche gleichzeitig in Blüthe stand und auch in Nürnberg und Augsburg geübt wurde. Die Marqueterie, musivische Arbeit in verschieden gefärbten Hölzern, mit denen Möbelstücke überlegt oder in ihren Füllungen bedeckt wurden, war aus Italien gekommen und wurde im sechzehnten Jahrhundert auch nordwärts der Alpen geübt. Eine Nebenart dieser Holzmarqueterie war die Verbindung von Elfenbein mit schwarzem Ebenholz oder geschwärztem Birnbaumholz. Auch sie war aus Italien gekommen, wo sie z. B. in der Certosa bei Pavia eine Fabrikationsstätte gehabt hatte, mehr aber nach alter florentiner Art mit geometrischen Mustern. Im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts bildete sich aber die Kunst reicher aus, indem nicht bloß freiere Elemente und Figuren aus Elfenbein in das dunkele Holz eingelegt wurden, wie z. B. in München in dem Pfeilkasten des Herzogs Wilhelm IV. ein schönes Beispiel aus früherer Zeit, etwa vom J. 1530, sich befindet, sondern auch kleinere und größere Tafeln oder Platten, in welche eine reichere, figürliche oder scenische Verzierung eingravirt und durch Schwärze sichtbar gemacht worden. Diese Decorationsweise überschreitet schon die musivische Technik. In der gewöhnlichen mehr ornamentalen Weise sind die Muster aus Holz- und Elfenbeinplatte gleichzeitig ausgesägt oder ausgeschnitten, wodurch sich denn zwei musivische Tafeln ergeben, einmal indem Weiß in Schwarz, das andere Mal indem Schwarz in Weiß eingelegt wird. Beides findet sich, doch gilt jene Art für die vorzüglichere; man nennt sie im antiquarischen Jargon das Manderl, diese das Weiberl.

Mit dieser schwarzweißen Elfenbeinmarqueterie wurden im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert feinere Möbel überlegt, insbesondere aber diente sie zur Verzierung von Prunkschränken, s. g. Cabinetkasten, die damals, und auch noch heute,

beliebte Gegenstände der Kunstfreunde waren. Die an sich bescheidene Wirkung wollte aber nicht mehr gefallen, als der französische Geschmack unter Ludwig XIV. glänzendere Arbeiten verlangte. Da traten Metall und Schildkrot an die Stelle von Elfenbein, das, verschieden gefärbt, nur mitbenutzt wurde, und die neue Boulearbeit löste die Elfenbeinmarqueterie ab. Sie kam außer Brauch und Uebung und ist erst in unseren Tagen durch Antiquitätenliebhaberei und durch die moderne, kunstindustrielle Bewegung wieder erweckt worden.

Es ging so, wie mit der Elfenbeinintarsia, überhaupt mit allen Kunstarbeiten in Elfenbein. Das Material scheint dem achtzehnten Jahrhundert zu bescheiden gewesen zu sein, und die Vorliebe nahm sichtlich ab. Die Pokale, die religiösen und historischen Reliefs, die Statuetten hören auf; was noch als Kunst übrig bleibt, sind Schnupftabaksdosen, Reiber für den Schnupftabak, die mit flachem Relief in Boucherart verziert werden, und sodann, was dem achtzehnten Jahrhundert eigenthümlich ist, Darstellungen von Landschaften, von Hirten- und Genrescenen in der Landschaft, von einer außerordentlich minutiösen Ausführung. Es ist die Fortführung der Nürnberger Kleinkunst, aber mit anderen Gegenständen und in einem Relief, das eigentlich kein Relief ist, denn die Gegenstände, Bäume wie Figuren, stehen frei hinter einander. Beispielsweise sei einer Gartenscene von wenigen Quadratzoll Fläche gedacht, bei welcher Personen auf Leitern einen Kirschbaum besteigen, an welchem einzelne Kirschen frei und rund in richtigem Größenverhältnisse hängen. Solche Bildwerke mußten natürlich unter Glas und Rahmen stehen, und so haben sie sich heute mannigfach erhalten, ohne sich besonderer Schätzung zu erfreuen.

Das neunzehnte Jahrhundert zeigte keinen Sinn mehr dafür, wie ja aller Geschmack und alle Kleinkunst in seiner

ersten Hälfte tiefer und tiefer sank. So hörten die Elfenbeinarbeiten so ziemlich auf eine Kunst zu sein, und das edle und schöne Material fand seine Verwendung fast nur zum Geräth, insbesondere zu demjenigen der Toilette. Hier und da versuchte es wohl noch ein Elfenbeinschnitzer mit anspruchsvolleren Werken, mit Portraitsmedaillons, mit Bechern und Pokalen, welchen letzteren aber meist die Nachahmung, wenn nicht die Fälschung als Antiquität zu Grunde lag. In kleineren Arbeiten von ganz untergeordnetem künstlerischen Werthe, in Brochen, Nadelbüchsen, Notizbüchlein, Visitkartenetuis und dergleichen setzte Nürnberg seine Kleinkunst fort, und die würtembergische Stadt Geislingen trat ihm mit gleicher Specialität zur Seite.

Heute ist unter der kunstindustriellen Bewegung unserer Jahrzehnte und mit Hilfe von Fachschulen eine Besserung eingetreten, in Oesterreich, in Deutschland wie in Frankreich, wo in Dieppe die Jahrhunderte alte Elfenbeinschnitzerei wieder in einigen Schwung gekommen ist. Aber die Erhebung reicht in keiner Weise an das hinan, was frühere Zeiten geleistet haben, weder an Kunst noch an Liebe und ausgedehnter Thätigkeit, ja die heutige Elfenbeinschnitzerei steht noch weit zurück hinter dem, was Indien, China und Japan gegenwärtig leisten.

Dort in Süd- und Ostasien ist heute diese Kunst zu Hause und wird mit erstaunlicher Geschicklichkeit geübt, wenn auch mit den besonderen nationalen Charakterzügen, die unserem Auge fremd und bizarr erscheinen. Es ist nicht die freie, nur auf Schönheit ausgehende europäische Kunst. Bizarr wie alles sind die chinesischen Arbeiten, aber mitunter von wunderbarer Geschicklichkeit, zumal in dem durchbrochenen Relief. Es sind Kästchen, Etuis, Fächergestelle und verschiedene andere Dinge. Die gleichen Arbeiten kommen uns von Indien zu, weniger bizarr in Formen und Ornament, immerhin in Figuren und

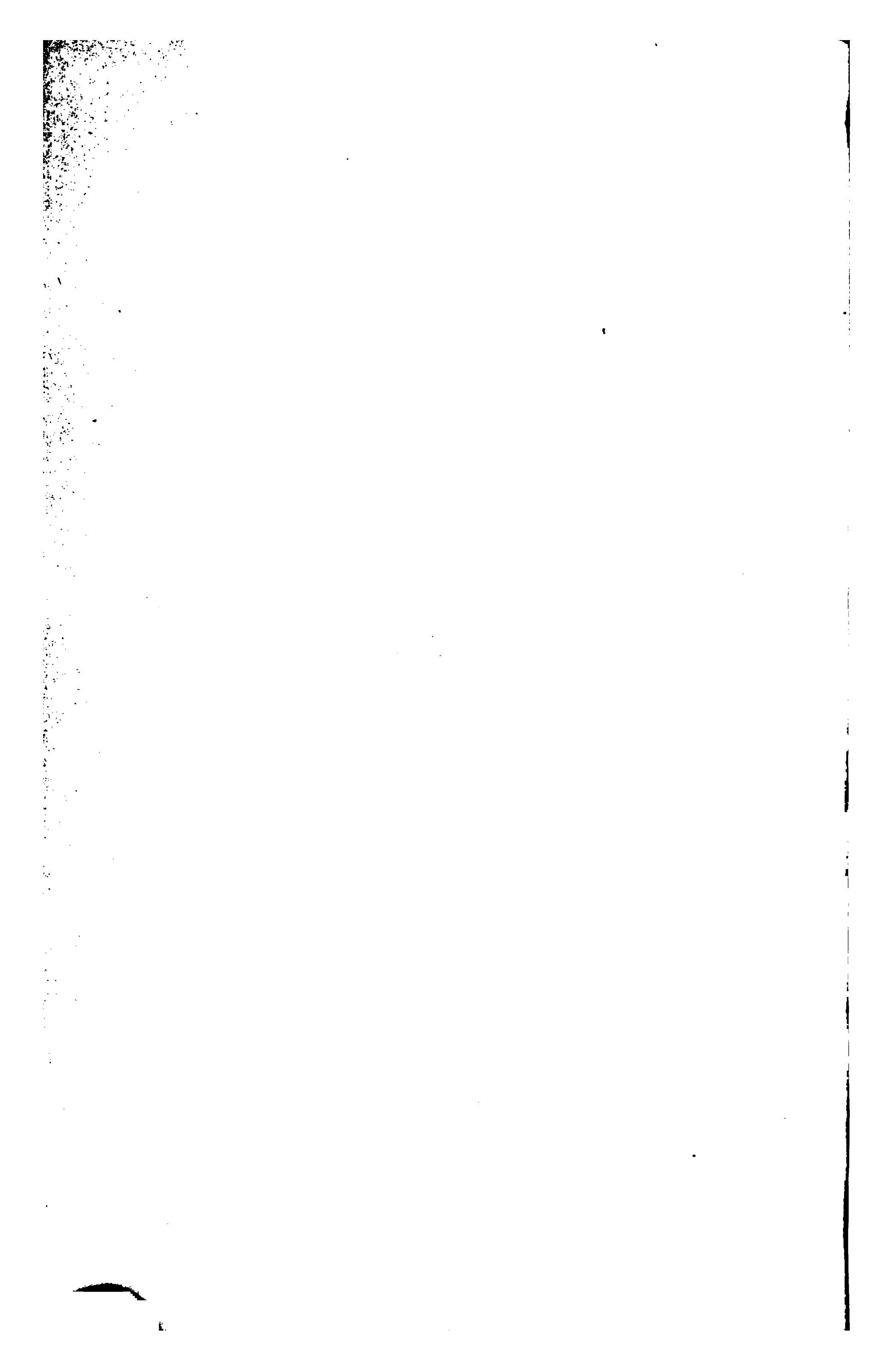
Gegenständen fremdartig. Höchst geistreich ist, was von japanischer Elfenbeinschnitzerei zu uns kommt, Thiergestalten von großer Lebendigkeit, kleine koboldartige Figürchen von drastischer Bewegung und ebenso drastischem, lustigem oder listig verschlagenem Ausdruck.

Wir können an allen diesen fremden und fremdartigen Arbeiten Freude haben, allein sie bieten uns keinen Ersatz für das, was unserer Art und unseres Geistes, für das was die europäische Kunst in Elfenbein einst war und heute nicht mehr ist. Soviel Elfenbein auch heute wieder in Verwendung steht — ist doch selbst eine Masse erfunden worden, welche es vielfach zu ersetzen im stande ist, z. B. zu Billardkugeln — so steht doch die praktische Verwerthung in erster Linie; die Kunst steht nach Beschaffenheit wie Umfang noch weit zurück. Vorliebe oder Mode sind ihr noch nicht wieder zu theil geworden.



IV.

Gobelins.





Vor wenigen Jahrzehnten noch bildeten die alten Gobelins, mit welchem Namen man wohl heute auch die älteren gewirkten Wandteppiche bezeichnet, einen, wenn nicht verachteten, doch gänzlich vernachlässigten Kunstgegenstand. In Schlössern und Palästen waren sie von den Wänden herabgenommen, um im günstigsten Falle seidenen Tapeten Platz zu machen oder gar dem papiernen Schmuck, und lagerten auf dem Boden oder unbekannt und vergessen in verstaubten Magazinen. Heute ist das anders. Gobelins und Arrazzi sind wieder in Mode gekommen; man hat sie aus der Vergessenheit wieder hervorgeholt, man hatte Schätze, einen kostbaren Besitz in ihnen entdeckt, und man hat gefunden, daß sie den schönsten und edelsten Schmuck der Wände, die vornehmste Decoration in Haus und Palast bilden. Diese erneuerte Schätzung hat auch die moderne Fabrikation wieder belebt, ja, bei der Mühe der Arbeit und der Höhe der Preise eine Imitation hervorgerufen, welche in schwunghaftem Betriebe steht und auch von Dilettantenhänden zur Schmückung des eigenen Heim geübt wird.

Wir haben uns in der Ueberschrift der Kürze halber zur Bezeichnung des populären Ausdrucks „Gobelins" bedient, der

ja in Wirklichkeit nur einen Theil dieser Art von Wanddecoration umfaßt, wir meinen aber damit auch die älteren gleichartigen Gegenstände, die gewirkten figürlichen Wandbehänge des Mittelalters, die in Frankreich wie in Deutschland gearbeitet wurden, sodann die Fabrikate von Arras, von den Italienern Arrazzi genannt, und diejenigen von Brüssel, überhaupt von den Niederlanden und Italien, welche den eigentlichen Gobelins voraufgingen. Im Deutschen hat sich für dieses ganze, auch in der Technik gleichförmige Genre der Wanddecoration noch kein bestimmter Ausdruck festgestellt, nicht einmal ein Fremdwort. Der Franzose sagt tapisserie, und der Verfertiger ist der tapissier. Sagen wir Tapisserien wie die Franzosen, so ist das Wort nicht hinlänglich recipirt und schließt auch die Stickerei nicht aus, welche doch eine andere Technik ist; sagen wir Wandtapeten oder einfach Tapeten, so denken wir dabei zunächst und vor allem an die papierne Bekleidung der Wände; sagen wir Wandteppiche, so übertragen wir nur die Bezeichnung von den Fußteppichen, welche ebenfalls ihre eigene Technik besitzen, auf die Wände; sagen wir Wandbehänge, was vielleicht am deutlichsten dem Zwecke entspricht, so geht der Begriff des Textilen aus dem Worte verloren. Am besten behelfen wir uns immer noch mit dem Worte Gobelins, dessen Gebrauch ja ziemlich allgemein geworden ist, nur sei nicht vergessen, daß wir ihn im allumfassenden Sinne nehmen.

Technisch betrachtet, ist das Wesentliche und charakteristisch Entscheidende für die Gobelins, daß sie mit der Hand gearbeitet werden, indem die Hand es ist, nicht die Maschine, welche alle farbigen, Zeichnung und Figuren bildenden Fäden durch die senkrecht gespannte Kette (haute lisse) hindurchflicht, sie ganz damit bedeckend. Die Gobelinsarbeit ist darum, streng genommen, nicht Weberei, sondern Wirkerei, und fällt unter

jene Bezeichnung der Weberei nur in dem allgemeinen Sinne als überhaupt der textilen Kunst angehörig. Nur mit diesem richtigen Verständnisse kann man die Gobelins der Weberei zuzählen. In anderer Weise wiederum unterscheiden sie sich von der Stickerei. Beide haben das Gleiche, daß sie freie Compositionen malerischer wie ornamentaler Art ohne Wiederholung darstellen können, während die Weberei — wenn man nicht eine künstliche Ausnahme macht — ihr Muster in Regelmäßigkeit wiederholt. Die Stickerei bedarf dazu eines Untergrundes, in der Regel eines gewebten Stoffes, auf welchem sie mit der Nadel den Gegenstand ihrer Verzierung ausführt; bei den Gobelins entstehen Bild und Grund zugleich, oder vielmehr sie sind eines und dasselbe. In Bezug auf das Material sind beide gleich oder können es wenigstens sein, denn die Stickerei hat mehr Stoffe zu ihrer Verfügung: die gemeinsamen sind Fäden von Wolle, Seide, Silber und Gold.

Aus der Art der Technik, bei welcher die Hand frei arbeitet, geht bereits hervor, daß die Gobelins künstlerisch in großer Verwandtschaft zur Malerei, zu den zeichnenden Künsten stehen. Beide arbeiten in Farben, frei nach freier Composition, die Gobelins bedürfen aber stets der Vorlage, des ausgeführten Cartons oder Gemäldes, so daß sie also im wesentlichen nur Copien sind und der Mitwirkung der Malerei oder des Malers als des für sie erfindenden Künstlers bedürfen. Es haben daher auch die größten Künstler, ein Rafael, Rubens und viele andere, für die Ausführung in Gobelinswirkerei, für die Ausführung in Arrazzi, wie der ältere italienische Ausdruck von der Stadt Arras lautet, zahlreiche Cartons und Gemälde geschaffen.

Der Unterschied aber von der Malerei liegt nicht bloß in der Technik, sondern auch in der Bestimmung, und zwar in der Bestimmung, so weit sie auf dem verschiedenartigen Ma-

teriale beruht. Das Gemälde ist fest auf der Wand oder gleicher Weise fest, eben und unbeweglich über einen Rahmen gespannt, der Gobelin ist ein Gewebe, weich, beweglich, läßt sich falten, zusammenfassen, zurückschlagen und fällt sofort in seine alte Form zurück; er ist da, nicht um aufgespannt, sondern aufgehängt zu werden, um auch als Portière, als Thürbehang zu dienen, um, wenn nöthig, seinen Platz zu wechseln und rasch eine improvisirte oder zeitweilige, für den Moment geschaffene Decoration zu bilden. Auf dieser Weichheit, Schmiegsamkeit und Beweglichkeit ruht die künstlerische Eigenthümlichkeit der gobelinsartigen Gewebe, und in jener Art Anwendung als rasche und temporäre Decoration sind sie zu allen Zeiten gebraucht worden.

Die Bestimmung als Decoration zu dienen, noch dazu als solche, welche rasch ihren Platz zu wechseln hat oder sich das Zusammenfassen in Falten gefallen lassen muß, befreit sie von der Verpflichtung, als Kunstwerke die höchste Vollendung in der Ausführung anzustreben, in Modellirung, Ausdruck und vieltöniger Colorirung. Sie brauchen darin nur so weit zu gehen, als ihrem Zwecke entspricht, den Rahmen, die Einfassung, den Hintergrund abzugeben für das, was sich innerhalb der von ihnen gebildeten oder decorirten Räume abspielt. Sie erfüllen ihren Zweck besser, wenn sie den Charakter der Illuminirung einhalten, wie ihn auch die Wandgemälde und Glasmalereien des Mittelalters besaßen, welche mit wenig Farben und geringer Modellirung, ohne tiefe Gründe und daher ohne viele Nebendinge, einfach ihre Sache darstellten. Solche friesartig erzählende Weise, bei welcher die Figuren sich neben einander über den Raum vertheilen, ist die rechte Art der Gobelins. Bei ihr geschieht kein Schade, wenn auch der Stoff sich faltet, zusammengenommen wird und wieder auseinanderfällt. Es ist daher auch das Streben mit dem Gobelin dem Oelgemälde

gleichzukommen oder eine möglichst vollkommene Copie berühmter Bilder erster Meister zu schaffen, wie es in unserer Zeit und zum Theile früher schon bei der französischen Gobelinsfabrikation die Mode war, als ein verkehrtes zu erachten. Das Werk verfehlt damit seine Bestimmung, erfüllt nicht die Absicht und verursacht umsonst Mühen und Kosten, die ebenso enorm wie unnöthig sind.

Als Decoration, sei es für Wohngemächer, sei es für Festräume, sind auch die Gobelins in der Wahl der Gegenstände beschränkt. Die Wirkung mag auf Reichthum, Glanz, Großartigkeit angelegt sein, aber sie muß dabei einen festlich heiteren Charakter tragen. Daher verbieten sich allzu ernste, traurige Gegenstände, Scenen aus dem Leiden Christi, Marterscenen der Heiligen (es sei denn für die Kirche); selbst der tiefe seelische Ausdruck in den Figuren ist wenigstens unnöthig; der Schein desselben genügt, wenn die dargestellte Scene ihn verlangen sollte. Die Aufgabe des Tapissiers, der doch immer nur ein copirender Künstler ist und in seiner Technik für die Darstellung des Ausdruckes der Seelenvorgänge Schwierigkeiten findet, vereinfacht sich dadurch. Er hat nur darzustellen, was mit seiner Kunst leicht und natürlich darzustellen ist. Allegorien in Arabesken und Ornamenten, genrehafte Scenen mit landschaftlichem Hintergrunde, mythologische Darstellungen, geschichtliche Bilder, in epischer Breite erzählt, das ist das Element dieser gewirkten Wandteppiche. Der Blick soll nicht so auf dem Einzelnen haften, das Einzelne nicht so als dominirende Hauptsache aus der ganzen Fläche heraustreten. Dieser Charakter ist auch so ziemlich durch alle Zeiten bis auf unser Jahrhundert eingehalten worden, und nur die großen Meister des 16. Jahrhunderts, Rafael und seine Schüler, dann Rubens mit den Oelgemälden des Decius Cyclus haben vielleicht des Guten zuviel gethan, aber die Hand und die Kunst

des Tapissiers haben alsdann die Wirkung gemildert. Wenigstens ist das bei Rubens der Fall, wo wir vergleichen können, während die ausgeblichenen Cartons Rafaels einen Vergleich unzulässig machen.

Die Anwendung solcher mit Figuren geschmückten Wandteppiche zu decorativen Zwecken reicht in die fernsten Zeiten zurück und geht durch die ganze Geschichte des Orients und des abendländischen Mittelalters. Sie dienten ebenso die Innenräume zu schmücken, ihnen Reiz und Wärme zu geben, vielleicht sie in kleinere Abtheilungen zu zerlegen, wie in der mittelalterlichen Burg, als auch für große Feste im Freien den Hintergrund zu bilden, für Processionen und Triumphzüge Straßenwände zu schaffen oder die begrenzenden Häuser zu verzieren, auf Kriegs- und Jagdzügen den Heerführern und Fürsten prachtvolle Zeltlager zu errichten, die an einem Tage abgebrochen werden konnten, um am nächsten wieder aufgeschlagen zu werden. Wir wissen aus zahlreichen Stellen der Schriftsteller und schließen noch mehr aus den erhaltenen Wandbildern und den zahlreichen Reliefs, welche die Wände bedeckten, auf die Gegenstände dieser Teppiche. In Aegypten waren sie ohne Zweifel desselben Charakters mit den auf die Wände gemalten oder in die Steinwand eingegrabenen Bildern, und ebenso in Assyrien waren sie nicht anders wie die ausgegrabenen, in flachem Relief gehaltenen Tafeln, mit welchen einst die Backsteinwände überkleidet waren. Wir schließen somit auf genrehafte Scenen aus dem Leben, auf geschichtliche Begebenheiten, auf Schlachten und Kriegszüge, auf Jagden und Kämpfe mit wilden Thieren, wie das alles auf jener Hinterlassenschaft der alten Aegypter und der asiatischen Völkerschaften Mesopotamiens und Persiens uns erhalten ist.

Die Fabrikation solcher Teppiche, deren Hauptstätten zur Diadochen- und Römer-Zeit das alte Babylon und das neue

Alexandrien waren, ist fortgegangen aus dem höchsten Alterthum durch die Epoche des römischen Kaiserreiches in die Epoche der Sassaniden und des byzantinischen Kaiserthums und hat sich fortgepflanzt in das Khalifat der Araber. Zu allen diesen Zeiten waren solche figurenreiche Gewebe orientalischer Herkunft beliebt im Abendlande; Griechen, Römer und Byzantiner waren stolz auf ihren Besitz; das reiche Haus konnte ihrer so wenig entbehren wie die Oeffentlichkeit mit ihren Festen und Aufzügen. Trotzdem ist aus diesen Zeiten kein Beispiel erhalten, und es ist daher unmöglich, mit voller Bestimmtheit zu sagen, worin die Technik bestand und ob insbesondere jene Gewebe bereits in derselben Manier ausgeführt waren wie die Wandteppiche des Mittelalters, d. h. eingearbeitet mit der Hand in eine stehende Kette. Wir können es nur als wahrscheinlich annehmen, ohne es nachweisen zu können, daß neben der Stickerei, welche viel geübt wurde, und neben der brochirten Weberei, welche ihre Muster wiederholt, auch jene Hautelisse-Weberei bestand, und daß sie vorzugsweise es war, in welcher jene figürlichen und geschichtlichen Gegenstände von freier Composition ausgeführt waren. Wir müssen es für wahrscheinlich halten, daß, wie früh schon die Teppiche selbst, so auch später die Technik aus dem Orient über Byzanz in die christlichen Staaten Europas gekommen. Dies scheint um die Zeit der ersten Kreuzzüge geschehen zu sein, denn aus dieser Zeit erst datiren sichere Nachrichten von europäischer Fabrication, und einzelne, wenn auch äußerst seltene, erhaltene Beispiele lassen erkennen, daß ihre Technik die richtige war, d. h. Wirkerei mit der Hand auf stehender Kette, also dieselbe, welche den späteren Gobelins zu eigen ist.

Was von figürlich verzierten Geweben, insbesondere jenen, welche nach einer excentrischen Mode zu Kleidern dienten, aus dem byzantinischen Reiche noch vor dem Jahre 1000 berichtet

wird, das war, wie wir aus zahlreichen Ueberresten schließen können, entweder gewebt mit Wiederholung des Musters oder es war freie Stickerei. Das schließt freilich nicht aus, daß auch die orientalische Teppichwirkerei sich bereits in Byzanz heimisch gemacht hatte. Was von den englischen Damen in der Zeit der angelsächsischen Reiche und noch unter den Normannen in Bezug auf ihre Arbeiten zur Wandbekleidung berichtet wird, in Bezug darauf sind wir nicht in Zweifel, daß jene Arbeiten ebenfalls Stickereien waren, bunte contourirte Stickereien, auf dem Fond eines Leinengewebes ausgeführt. Wir schließen das aus einem großen, besterhaltenen Beispiele, das sich in der Kirche zu Bayeux befindet, aus jener Stickerei der Königin Mathilde, Gemahlin Wilhelms des Eroberers, welche alle Scenen und Begebenheiten der Eroberung Englands durch die Normannen in zahlreichen Figuren wie nach dem Leben erzählt.

Die Beschaffenheit dieser großartigen, für Cultur- und Costümgeschichte außerordentlich wichtigen Arbeit läßt es uns auch zweifelhaft erscheinen, ob schon gobelinartige Gewebe gemeint sind, wenn französische Bischöfe und Aebte im zehnten und elften Jahrhunderte ihre Kirchen mit figürlich verzierten Behängen ausstatten. Anders ist es, wenn im 12. Jahrhundert mehrfach deutsche Teppichverfertiger erwähnt werden, auch ohne daß von der Art ihrer Arbeit weiter die Rede ist, denn hier kommt uns schon die Prüfung von originalen Resten zu Hilfe. Es sind Klostergeistliche, welche in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts als Tapifices genannt werden, und aus Klöstern stammen auch die ersten erhaltenen Beispiele.

Dürftige Reste eines Wandteppichs, der sich ehemals zu Köln in St. Gereon befand und noch dem 12. Jahrhundert angehört, befinden sich jetzt vertheilt in verschiedenen Museen. Bedeutender durch Erhaltung und Umfang ist eine Tapisserie

im Dome zu Halberstadt, der gleichen Zeit angehörend. Sie besteht aus zwei Theilen, jeder von 43 Fuß Länge und 3½ Fuß Höhe und hat Scenen des Alten Testamentes sowie Christus und die Apostel, den heil. Georg den Drachentödter, auch Cato und Karl den Großen zur Darstellung.

Das 12. Jahrhundert hatte sich also bereits an großartige Teppiche in gewirkter Hautelisse-Arbeit gemacht. Mit dem 13. Jahrhunderte wächst Bedarf und Fabrikation. Schon braucht die Kirche diese Gewebe überall, zur Bekleidung der Wände, als Rücklaken der Chorstühle und Bänke, zu Gehängen für Feste und Processionen, und ebenso sind sie in Burgen und Palästen, denen sie Wohnlichkeit und Glanz verleihen müssen, Schmuck und Nothwendigkeit. Und wie innerhalb so außerhalb dienen sie den Turnieren und Auf- und Einzügen Farbe und festlichen Charakter zu geben. Der Kreis der dargestellten Gegenstände ist bereits ein sehr weiter. Das Alte und das Neue Testament, sowie die Legenden der Heiligen liefern zahlreiche Scenen; zu ihnen treten Mythologie und Geschichte, der Kampf um Troja, die Thaten des Aeneas; auch die epischen Dichtungen des Mittelalters und die Allegorie, wie die Hochzeit Mercurs mit der Philologie, beginnen bereits Stoffe zu geben.

Mit dem 14. Jahrhundert werden auch die schriftlichen Nachrichten deutlicher und bestimmter, und man kann von nun an die Geschichte der gobelinartigen Gewebe quellenmäßig so wie nach den erhaltenen Gegenständen verfolgen. Um das Jahr 1300 sind Paris und einige niederländische Städte, an ihrer Spitze Arras, die Hauptstadt des Artois, die vorragenden Sitze der Fabrikation geworden. Paris und Arras streiten um die Palme, doch galten die Arbeiten von Arras bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts, bis die Stadt (1477) durch Ludwig XI. eingenommen und ihre Fabrikation gänzlich zer-

stört wurde, für die feineren und schöneren; um ihrer Arbeit willen haben auch die Italiener dem ganzen Kunstzweige den Namen der Arrazzi gegeben. Nach dem Untergange dieser Teppichwirkerei von Arras gelangte Brüssel an die erste Stelle. Paris, das noch das ganze 14. Jahrhundert hindurch mit Arras gewetteifert hatte, trat im fünfzehnten mehr und mehr zurück, wohl wegen der langen Kriege, der schwachen Regierungen und der Abwesenheit des Hofes von der Hauptstadt. Neben Arras erfreuten sich auch die Arbeiten von Tournai gleichzeitig eines verbreiteten Rufes.

Im Jahre 1302 findet sich auch zum ersten Male der Ausdruck der Arbeiter: „en haute lisse", und zwar in einer Verfügung des Prévôt von Paris, welcher diese Arbeiter in die Zunft der „sarazenischen Teppichmacher" einfügte, und im Jahre 1313 bestellte die Gräfin Machaut von Artois in der Stadt Arras fünf Gewebe „en haute lisse". Mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beginnt die eigentliche Blüthezeit der mittelalterlichen Gobelinswirkerei, und zwar einerseits durch die Höfe von Frankreich und Burgund, andererseits durch das Wachsen der Malerei und der zeichnenden Künste überhaupt. Während die französischen Könige wie Karl V. (1364 bis 1380) und die burgundischen Herzoge sowie andere Fürsten Frankreichs großartige Bestellungen machten und ihre Vorrathskammern mit Hunderten solcher Teppiche füllten, erlaubte die steigende Kunst die Figuren vollkommen zu gestalten. Damals waren es schon die ersten der Maler, welche die Cartons lieferten, während die eigentlichen Tapissiers nur die Ausführung hatten. Unter den Malern im 14. Jahrhundert wird Jean de Bruges genannt und auch die Tapisserie selbst zählte schon berühmte Namen, so die beiden Pariser Teppichwirker Jacques Dourdin und Nicolas Bataille, welch letzterer für König Karl VI. allein mehr als 250 Teppiche lieferte und

außerdem noch für viele Fürsten und Herren arbeitete. Die Cartons blieben gewöhnlich im Besitze der Fabriken als Vorrath zur Auswahl der Besteller, daher denn die Teppiche nach ihnen zum Oefteren wiederholt wurden.

Zu dieser Zeit, um das Jahr 1400 und im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, waren die Gegenstände auf den Wandteppichen so mannigfach, daß sie fast das ganze Gebiet des malerisch Darstellbaren umfaßten und in dieser Beziehung der eigentlichen Malerei weit vorangingen. Diese kam ihnen höchstens in den Miniaturen nach, nicht aber in Wand- und Tafelmalerei. Die Kirche hatte sich zwar des ganzen Gebietes des Alten und Neuen Testamentes und aller Heiligengeschichten bereits längst bemächtigt, aber der weltliche Bilderkreis erhielt fort und fort Ausdehnung durch das 15. Jahrhundert hindurch. Die ganze Geschichte vom Kampfe um Troja her bis zu den Schlachten des 14. und 15. Jahrhunderts (so die Schlacht von Rosebeke) lieferte beliebte Stoffe, ja es wurde schon damals Sitte, daß die Fürsten besondere Begebenheiten ihres eigenen Lebens, Turniere, Feste, Einzüge, Schlachten, in ganzen Reihen von Gobelins abbilden ließen, um mit denselben die Wände ihrer Gemächer zu bekleiden. So wurden diese Gobelins Illustrationen zur Zeitgeschichte und bilden eine der vorzüglichsten Quellen der Costüm- und Sittengeschichte, zumal auch gewöhnlichere Begebenheiten des täglichen Lebens mehr genrehaften Charakters auf ihnen dargestellt wurden, wie Jagdscenen, Fischfang, allerlei Spiele scherzhafter Art, Spiele im Hause, Kartenspiel und Schach, Spiele im Freien, wie sie noch heute in Uebung stehen, lustwandelnde Herren und Damen, Scenen nach dem Charakter der Jahreszeiten. Scenen dieser Art nebst Bildern aus dem epischen Sagenkreise mit hinzugefügten Schriftbändern waren besonders in der deutschen Teppichwirkerei beliebt, welche übrigens technisch wie künstlerisch mit den Arbeiten von Paris und Arras

nicht wetteifern konnte. Ihre Leistungen waren gröber in Material und Arbeit, unvollkommener in der Zeichnung, aber sie hatten ein eigenthümlich deutsches Element, das phantastische, das mit Vorliebe, wie es scheint, auf diesen Teppichen zur Darstellung gelangte. So finden sich Kämpfe mit wilden behaarten Männern, mit phantastischen Thieren, schöne Frauen, die von Unholden gefangengehalten werden. Hier spielt schon die Allegorie mit hinein, welche im 15. Jahrhunderte auf den Gobelins ein ergiebiges Feld der Darstellung fand. Von dieser Art waren besonders beliebt die Tugenden und die Laster, der Brunnen der Jugend, die sieben Todsünden, der Baum des Lebens und anderes.

Solange sich noch in diesen Darstellungen der Charakter des Mittelalters behauptete, erging sich in ihnen die Kunst in behaglicher erzählender Breite mit zahlreichen und verschiedenen Scenen neben einander, ohne auf Perspective, richtige Verhältnisse oder kunstvolle einheitliche Gruppirung Rücksicht zu nehmen. Die Figuren wurden gehäuft und über einandergestellt, zuweilen die vorderen kleiner als die hinteren; ebenso fanden sich der Scenen viele und verschiedene auf einem und demselben Teppiche. Für den decorativen Zweck war das gerade kein Fehler, und es entschädigte für die Mängel der Zeichnung und der Composition der Reiz der bunten Farben, die Schönheit der Arbeit und der Glanz des Materials, der besten Seide und der eingeflochtenen Gold- und Silberfäden sowie die Mannigfaltigkeit der Scenerien und die Buntheit und Seltsamkeit der Costüme, welche bei dem Luxus des prachtliebenden burgundischen Hofes mehr und mehr einen bizarren, abenteuerlichen Charakter annahmen. Es geschah damals, als seit dem Anfange des 15. Jahrhunderts der französische Hof bedeutungslos zurücktrat und der burgundische Hof, im Besitze der reichen und industriellen Niederlande, unter Philipp dem

Guten und Karl dem Kühnen, die Führung der Mode hatte. Damals unter den burgundischen Herrschern war die Blüthezeit von Arras.

Obwohl der Charakter in dieser Epoche im wesentlichen der mittelalterliche blieb, drang doch manche Eigenthümlichkeit der neuen, damals im ersten Aufblühen begriffenen Kunst auch in die Wandteppiche ein. Dazu gehört vor allem die Freude an der Natur, welche auf den Bildern der van Eyckschen Schule so bemerkenswerth hervortritt. So auch auf den Arrazzi. Schon die Darstellungen der Spiele und Vergnügungen im Freien so wie diejenigen gleichzeitiger Begebenheiten hatten eine größere Sorgfalt in der Wiedergabe des Landschaftlichen, des Bodens, der Gebäude, der Bäume in der Nähe wie in der Ferne nothwendig gemacht. Dazu gesellte sich nun die Darstellung des Kleinen in der Natur wie auf den van Eyckschen Bildern, die liebevoll natürliche Darstellung von Gräsern und Blumen, welche zunächst den Vordergrund bedecken und dann als Vorduren das Hauptgemälde umziehen. Aus dieser Richtung geht dann als Schluß noch im 15. Jahrhunderte eine besondere Art der Verzierung von flandrischer Herkunft hervor, welche man heute Verdure benennt, nämlich Blumen und Pflanzen, klein und groß, welche in dichtgedrängter Fülle die ganze Fläche des Teppichs überdecken, von einer gleichartigen Bordure eingeschlossen. Daß sie flandrischer oder französisch-flandrischer Herkunft sind, ergiebt sich leicht aus der ganz ähnlichen Behandlung des pflanzlichen Beiwerkes auf den Teppichen mit figürlicher Darstellung.

So sehr sich auch hierin schon der Einfluß der neuen Kunstrichtung erkennen läßt, so geschah es doch erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, daß Bilder der niederländischen Schule in der Teppichwirkerei copirt werden. Erst bei den Schülern der van Eyck, nach Memling und Rogier

von der Weyden, finden sich Teppiche, welche genau den Triptychen selbst mit den einfassenden Rahmen nachgebildet sind. Diese Sitte, daß die großen Maler der neuen Zeit direct für die Teppichwirkerei arbeiten, greift bedeutsam in diesen Kunstzweig erst dann ein, als die italienischen Maler der Renaissance die Cartons auch für die niederländischen Teppichwirkereien zu liefern begannen.

Zwar gab es im 15. Jahrhunderte auch in Italien Teppichwirkereien und selbst eine ganze Reihe, entstanden durch Berufung und Mitwirkung niederländischer Arbeiter, so zu Mantua, wo schon 1421 solche Arbeiter von Arras erwähnt werden, dann zu Ferrara, Florenz, Rom, Perugia, Urbino und anderen Orten. Päpste und Fürsten mühten sich darum, aber die Anstalten, so scheint es, konnten damals noch zu keinem rechten Gedeihen kommen. Manche gingen rasch wieder ein, wie sie entstanden waren, andere fristeten ihr Dasein durch die Aufträge der Fürsten. Ihre Thätigkeit war in keiner Weise zu vergleichen mit derjenigen von Arras und den anderen niederländischen Fabrikstätten, in denen die Fabrikation fortging, selbst nach dem Sturze des burgundischen Hofes, nach dem Falle Karls des Kühnen und der Katastrophe, welche im Jahre 1477 über Arras hereinbrach, seine Anstalten zerstörte und seine Arbeiter vertrieb. Brüssel trat an die Stelle von Arras, und hierher wendeten sich in der goldenen Epoche der Renaissance die italienischen Bestellungen, und hier vorzugsweise wurden die Cartons der großen italienischen Maler ausgeführt, soweit es nicht in Italien selber geschah.

Die Teppichwirkerei in Brüssel ist alt und wird fast so früh erwähnt wie diejenige von Arras und Paris, aber zum herrschenden Fabrikorte wurde diese Stadt erst seit dem Anfange des sechzehnten oder dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Wie der Sturz von Arras, so mag die wachsende

Bedeutung der Stadt als Sitz der Regierung zu dem Glanze dieses Zweiges der Kunstindustrie beigetragen haben. Es geschah auch mancherlei zur Pflege desselben, zur Sicherung und für die Solidität der Arbeit. Durch Edict des Magistrates wurden die Anstalten gegen Nachahmung und Copirung der von ihnen zuerst nach eigenen Cartons gefertigten Teppiche geschützt; es wurde ihnen aber auch auferlegt, Gesichter und Hände und dergleichen schwerer auszuführende Theile nicht durch Malerei, durch den Auftrag flüssiger Farben herzustellen, sondern allein durch das Einwirken der Fäden. Daß man sich in solcher Weise durch Hineinmalung oder Hineinzeichnung zu helfen pflegte, sehen wir noch heute an manchen mittelalterlichen Geweben und Stickereien. Seit dem Jahre 1528 wurde es auch Vorschrift, alle in Brüssel gefertigten Kunstteppiche in besonderer Weise zu kennzeichnen, und zwar geschah es mit zwei B, zwischen welchen ein Schild sich befindet. Dieses Zeichen begegnet uns heute noch häufig auf den erhaltenen Gobelins; es ist ein Beweis, daß die Arbeit aus Brüssel stammt, und zwar nach dem Jahre 1528.

Aber nicht erst von dem an sind die Brüsseler Arbeiten und Anstalten berühmt. Als Papst Leo X. im Jahre 1515 seine Kirche mit einer Reihe von Teppichen, welche die Thaten der Apostel darstellen sollten, in kostbarster Weise auszuschmücken gedachte, ließ er die Cartons von Rafael selber malen und sendete dieselben nach Brüssel, wo sie durch den damals bedeutendsten Teppichwirker dieser Stadt, Peter von Aelst, in einem Zeitraume von vier Jahren (1515 bis 1519) ausgeführt wurden. Dies sind die berühmten Rafaelschen Teppiche, welche, als sie am 26. December 1519 in Rom zum ersten Male dem Publikum sichtbar gemacht wurden, allgemeines Staunen und Bewunderung erregten ob ihrer Schönheit und der Vollkommenheit der Ausführung. Es waren zehn Cartons,

zusammen in einer Länge von zweiundvierzig Meter bei fast fünf Meter Höhe, nach Brüssel gesendet worden. Dem Teppichwirker wurden für die Ausführung 15 000 Ducaten gezahlt, was nach heutigem Werthe die Summe von 750 000 Francs ausmachen würde. Rafael hatte 100 Ducaten für den Carton erhalten. Die Cartons, welche später noch mehrfach zur Ausführung benützt wurden, blieben in den Niederlanden, bis sie nach verschiedenen Schicksalen zu London im South-Kensington-Museum zur Ruhe gekommen. Auch die Originalteppiche haben von Mißgeschick zu erzählen. Nach kurzer Zeit schon Rom entfremdet und geraubt, sind sie erst im Jahre 1808 durch Pius VII. für Rom wieder zurückerworben worden.

Seit der Anfertigung dieser Teppiche nach den Rafaelschen Cartons wurden fort und fort von italienischen Künstlern Zeichnungen in die Brüsseler Teppichwirkereien gesendet. Vor allen waren es die Schüler Rafaels, insbesondere Giulio Romano, dann Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Francesco Penni und viele andere, welche Cartons lieferten. Durch diese Vorlagen der italienischen Meister veränderte sich nun aber auch der künstlerische Stil in bemerkenswerther Weise. Die alten Niederländer hatten bei hohem Horizont viele Figuren und Gruppen in erzählender Breite über die ganze Fläche vertheilt, dagegen kamen nun die Italiener mit ihrer gedrängten einheitlichen Composition und verhältnißmäßig wenigen Hauptpersonen bei niedrigem Horizont, so daß viel Raum übrig blieb, ihn mit Himmel, Landschaft oder Architektur auszufüllen. Auch verlor die Farbenhaltung an freudiger Stimmung, da die römischen Meister mehr Werth auf die Zeichnung legten, die Venetianer aber sich wenig oder gar nicht an der Cartonmalerei für die Teppichfabriken betheiligten. Auch die Bordure, welche an sich von den Italienern nicht vernachlässigt wurde, zumal sich ja unter ihnen die Meister der

Ornamentation befanden, Rafael selbst, Giovanni da Udine, Giulio Romano, veränderte sich, indem an die Stelle der natürlich ausgeführten Blumen und Blümchen die Groteskenornamente traten mit ihren Motiven aus der antiken Decoration, mit ihren Fruchtknoten und Fruchtgehängen, mit ihren Instrumenten und Allegorien, ihren nackten und bekleideten Figuren, ihren Kindern und Frauengestalten, ihren Masken und Hermen und dem ganzen Gelichter der niederen Götterwelt. Die Veränderung war nicht immer von Vortheil, weder in Composition und Farbe des Hauptbildes, noch in der Bordure.

Die italienische Art vermochte auch nicht ganz die niederländische im 16. Jahrhunderte zu verdrängen. Bei der außerordentlichen Menge des Bedarfes, denn keine Kirche von Bedeutung, kein Palast, kein Patrizierhaus wollte ihrer mehr entbehren, wurden die niederländischen Künstler beschäftigt wie die italienischen. Es sei nur an Vermeyen erinnert, welcher die noch heute in Wien im kaiserlichen Besitze vorhandenen Cartons zu den Teppichen aus dem Kriegszuge Karls V. nach Tunis zeichnete. Auch diese Teppiche sind noch vorhanden, und zwar in doppelten Exemplaren, sowohl die alten Originale, welche für Karl V. in Gold und Seide auf das kostbarste ausgeführt wurden, wie die späteren Copien, welche Karl VI. wiederum nach den Cartons machen ließ. Jene befinden sich in Madrid, diese in Wien; die letzteren waren längere Zeit im österreichischen Museum ausgestellt.

Die niederländischen Künstler, wie gesagt, arbeiteten auch für die Teppichwirkerei und suchten zwar hier und da die alte Weise festzuhalten, aber sie besaßen nicht mehr die Naivetät der alten Zeit; sie gingen alsbald selber durch die italienische Schule und verfielen einem Manierismus, der weder in der Malerei noch in der Teppichwirkerei zu guten Resultaten führte. Es mag auch der Aufstand der Niederlande und der

lange Krieg gegen die Spanier dazu beigetragen haben, daß die Teppichwirkerei von Brüssel und den anderen niederländischen Städten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen entschiedenen Rückgang bedeutet.

Diesen Rückgang benützten die Italiener wie Franzosen zu neuen Anstrengungen, die Fabrikation bei sich selber neu einzuführen oder zu erneuern. Wie schon früher erzählt, hatten die Versuche der Italiener im 15. Jahrhunderte kein Gedeihen gehabt. Die Päpste wie die Fürsten versuchten es nun aufs neue, und zwar ebenfalls wiederum durch niederländische Teppichwirker, welche sie kommen ließen und mit großen Begünstigungen an ihren Höfen ansiedelten. Eine solche Anstalt schien fast zum Glanze derselben zu gehören, und es läßt sich nicht leugnen, daß unter dem Beistande der noch lebenden bedeutenden Künstler viele schöne Teppiche aus diesen Fabriken hervorgegangen sind, die zum Theile noch existiren. So bemühte sich um eine solche Anstalt in Ferrara Hercules, der Chef des Hauses Este, indem er zwei Niederländer herbeirief, Nicolas und Jean Karcher, und den Maler Battista Dosso an die Spitze der Fabrik stellte. Doch schon unter seinem Nachfolger Alfons verfiel die Fabrik wiederum. Desgleichen that der Großherzog Cosmus I. zu Florenz, indem er in dieser Stadt die „Arrazzeria Medicea“ gründete, ebenfalls mit niederländischen Meistern. Für sie schufen die Cartons die Maler Bronzino und Salviati und nach ihnen insbesondere der Niederländer Stradanus, der aber in seiner Manierirtheit nicht glücklich war. Aus dieser florentinischen Fabrik, auf die wir später wieder zurückkommen werden, gingen zahlreiche Reihen von Teppichen hervor, welche zum großen Theile noch erhalten sind.

In Paris hatte die alte, im 14. Jahrhundert so blühende Fabrikation nicht aufgehört, aber sie hatte im 15. Jahrhundert

vor Arras zurücktreten müssen und war in Verfall gerathen. Franz I. bemühte sich, sie wieder aufzurichten. Im Jahre 1535 gründete er zuerst eine neue Fabrik in Fontainebleau unter Leitung des Architekten Serlio zur Ausführung der Compositionen von Primaticcio. Heinrich II. gab ihr zum Nachfolger Serlios den berühmten Architekten des Louvre Philibert de Lorme. Daneben gründete dieser König eine zweite Fabrik im Hospital de la Trinité, welche fortdauerte, während jene nach dem Tode des Königs wieder einging. Aus der sonst wenig bekannten Fabrik der Trinité ging eine sehr populäre Folge hervor, die Geschichte des Mausolus und der Artemisia mit Parallelen zur Geschichte der Katharina von Medicis, eine Folge, welche vielfach wiederholt wurde.

Weitere Bemühungen um die Hebung der französischen Tapisserie gingen von Heinrich IV. aus. Im Jahre 1597 gründete er eine neue Fabrik im Faubourg St. Antoine, im Profeßhause der Jesuiten, welche einige Jahre später in das Louvre übersiedelte (1603). Sodann gab er (1607) zwei flandrischen Teppichwirkern, François de la Planche und Marc Coomani, welche sich in Paris ansiedelten, ganz besondere Privilegien. Er erhob beide in den Adelstand, gab ihnen und ihren Arbeitern freie Wohnung auf fünfundzwanzig Jahre, erließ ihnen für die gleiche Zeit alle Abgaben, stellte ihnen Lehrlinge in großer Zahl, welche er auf eigene Kosten unterhielt, gab ihnen das Geld zum Beginne und zahlte ihnen noch eine Jahrespension. Heinrich IV. gründete ferner eine Fabrik von Teppichen nach persischer und türkischer Art, welche den Ausgang zur berühmten Fabrik der Savonnerie bildete. Obwohl der Tod dieses Königs und die nachfolgenden Unruhen diesen Unternehmungen großen Schaden brachten, behaupteten sie sich dennoch und selbst über jene Zeit hinaus, da durch Colbert die Staatsfabrik der Gobelins gegründet wurde (1662)

und diese alsbald alle anderen Fabriken, und nicht bloß in Paris und Frankreich, sondern auch außerhalb desselben, in Schatten stellte.

Damals um die Mitte des 17. Jahrhunderts, als die Fabrik der Gobelins in Paris gegründet wurde, stand die Liebhaberei der figürlich verzierten Wandteppiche noch in voller Blüthe. Kein vornehmes Haus, kein Palast, keine irgend bedeutende Kirche glaubte ihrer entbehren zu können. Für das Zeitalter Ludwigs XIV. und für diesen Pomp und Pracht liebenden König selber waren sie die entsprechendste Bekleidung der Wände; sie wurden daher vieler Orten und in fast allen Ländern Europas verfertigt.

Zwar hatten sich die Verhältnisse in Bezug auf die Stätten der Fabrikation mannigfach verändert, aber in der Quantität war kein Nachlaß. Brüssel stand nicht mehr an der Spitze der Fabrikation, obwohl Rubens und seine Schüler, insbesondere Jordaens, vielfach Cartons und Gemälde für die Brüsseler Ateliers entworfen und dadurch für eine Weile ihnen erneuten Schwung gegeben hatten. Die Teppiche mit der Geschichte Heinrichs IV. und der Maria Medicis, zu denen die Bilder in der Galerie des Louvre als Originale dienten, die Teppiche nach dem Decius-Cyklus, der sich gegenwärtig in der Liechtenstein-Galerie befindet, gehören zu dem Besten und Vornehmsten, was die Teppichwirkerei überhaupt hervorgebracht hat. Der Decius-Cyklus ist mehrfach wiederholt worden. Auch ein anderer Cyklus des großen Meisters, die Geschichte des Kaisers Constantin, wurde sehr populär und ist öfter gewirkt worden. Auch für religiösen Gebrauch entwarf er die Bilder zu einem großen Cyklus von Teppichen, welche den Triumph der Kirche darstellen; siebzehn Teppiche aus diesem Cyklus mit Darstellungen aus dem Alten Testamente befinden sich noch in Madrid im Kloster der Carmeliterinnen. Trotz-

dem konnte sich Brüssel nicht auf der alten Höhe behaupten. Obwohl noch fort und fort historische Gegenstände oder mythologische Scenen zur Darstellung kamen und die alten Cartons von Rafael und den anderen Italienern wieder und wieder benützt wurden, so drang doch daneben mit den Copien nach Teniers und den Meistern der niederländischen und holländischen Genremalerei ein unedler Geschmack ein. Diese Gemälde, die im kleinen durch ihren Farbenton, durch die geistreiche, feine Behandlung ihren Reiz ausüben, sind nicht dasselbe, wenn die Figuren Lebensgröße haben. Die drastisch häßlichen Gestalten, die uns im kleinen ergötzen, sind gemein, ordinär, wenn in voller Größe; wer mag sie so im Zimmer haben! Und der feine silberne oder goldige Ton der Gemälde geht vollends auf der großen Wandfläche bei der Uebertragung in eine andere Technik verloren.

Im Anfange des 17. Jahrhunderts gab es in Brüssel noch hundert Meister; aber die Zahl nahm mehr und mehr ab, da viele nach anderen Orten berufen wurden, wo sie lohnenderen Erwerb fanden und von den Fürsten an ihre Höfe mit Privilegien gefesselt wurden. Im Beginne des 18. Jahrhunderts zählte dieser altberühmte Sitz der Gobelinsfabrikation nur noch acht Meister mit etwa hundertfünfzig Arbeitern. Von diesen war im Jahre 1768 nur noch ein einziger geblieben, und 1794 erlosch diese Kunst in Brüssel vollständig. Die anderen niederländischen Fabriken waren schon früher eingegangen.

Alle anderen Fabriken, welche im Laufe des 17. Jahrhunderts neu gegründet oder erneuert waren, hatten schließlich kein besseres Schicksal. Alle Staaten mühten sich darum; es war noch ihr Stolz, eine solche Fabrik zu besitzen und die Gobelins für den eigenen Bedarf zu schaffen. In Deutschland war es zuerst der Herzog, später Kurfürst Maximilian I. von

Bayern, der schon 1604 flandrische Arbeiter unter Leitung von Jan van der Biest nach München berief und hier die Geschichte des bayerischen Fürstenhauses, die Monate, die Jahreszeiten und Anderes von ihnen ausführen ließ, zumeist nach den Cartons von Peter de Witte genannt Candia. Die Fabrik wurde aber schon 1615 wieder aufgegeben. Gegen Ende des Jahrhunderts entstand eine Fabrik in Berlin, indem der große Kurfürst französische Teppichwirker, welche Frankreich nach der Aufhebung des Edictes von Nantes verlassen hatten, ansiedelte, ihnen große Privilegien, Unterstützung und Aufträge ertheilte. Diese Anstalt ging noch in die königliche Zeit bis über die Mitte des Jahrhunderts fort. Ihr erster Leiter war Pierre Mercier, dem nach einander Jean Barrobon, Pierre Barrobon und Charles Vignes, also sämmtlich Franzosen, folgten. Unter dem Letzteren soll sie im Jahre 1736 zweihundertfünfzig Arbeiter gezählt haben. Sie existirte noch im Jahre 1769. Von ihren Arbeiten schmücken viele das Berliner Schloß, so ein Cyclus mit den Thaten und Begebenheiten aus dem Leben des großen Kurfürsten. In München wurde ebenfalls durch französische Teppichwirker eine neue Fabrik im Jahre 1718 gegründet, welche während des ganzen 18. Jahrhunderts thätig war.

Spanien sah erst im 18. Jahrhundert mehrere Gobelinsfabriken entstehen, zu denen die Verbindung mit Frankreich durch Philipp V. den Anstoß gab. Dieser König gründete die erste Fabrik in Madrid 1720 unter dem Antwerpener Jakob van der Goten. Ihr folgte im Jahre 1730 die von Sevilla unter Leitung eines Römers, Andrea Procaccini; sie dauerte aber nur wenige Jahre.

Auch England war im 17. Jahrhundert in die Fabrikation der Gobelins eingetreten. Jakob I. berief im Jahre 1620 fünfzig flandrische Arbeiter und siedelte sie unter der Ober-

leitung von François Crane zu Mortlake in der Grafschaft Surrey an und gab ihnen eine jährliche Unterstützung von 2000 Pfund. Die Anstalt blühte rasch empor und arbeitete sehr gut. Rubens zeichnete für sie die Thaten des Achilles, auch van Dyck soll für sie Compositionen gemacht haben. König Karl I. kaufte für sie die Rafaelschen Cartons und ließ sie erneuert in der Anstalt ausführen. Diese Teppiche, welche von großer Vollkommenheit sind, befinden sich heute im Garde meuble von Paris. König Jakob II., der sie nach seiner Vertreibung mit sich nahm, schenkte sie seinem Wohlthäter Ludwig XIV. Die Fabrik litt in den Zeiten der englischen Revolution, fand dann wieder die Unterstützung Karls II., ging aber doch noch im 17. Jahrhundert wieder ein.

Auch in Dänemark hatten sich schon im Jahre 1604 flandrische Teppichwirker angesiedelt, damals, wie es scheint, ohne Erfolg. Eine neue Fabrik erstand in Kopenhagen gegen Ende des Jahrhunderts unter Christian V., von welcher noch eine Reihe Gobelins im Schlosse Rosenborg erhalten sind, ausgeführt nach den Cartons des Malers Peter Andersen. Die Leiter der Fabrik waren die Brüder Van der Ecken. Im Jahre 1607 sah selbst Moskau eine Gobelinsfabrik unter der Leitung des Antwerpeners Martin Stuerbout entstehen. Hundert Jahre später gründete Peter der Große eine Fabrik in St. Petersburg mit Hilfe französischer Arbeiter aus der Anstalt der Gobelins in Paris. Sie bestand noch 1778, wo sie durch Arbeiter von Brüssel verstärkt wurde. Mehrere ihrer Arbeiten sind in St. Petersburg erhalten.

Die bedeutendste Fabrik außerhalb Frankreichs und der Niederlande während des 17. Jahrhunderts war die schon erwähnte, welche die Medicäer in Florenz gegründet hatten, die „**Arrazzeria Medicea**“. Sie nahm einen erneuerten

Aufschwung unter dem Großherzog Ferdinand II. (1621 bis 1670) und schuf eine große Anzahl von Teppichen nach Oelgemälden der damaligen Meister, freilich mehr mit hohen Prätensionen als im richtigen Geschmack. Sie stand in Thätigkeit bis zum Aussterben des Medicäer-Hauses (1737), doch sollen mit dem neuen Regentenhause Lothringen noch Teppichwirker aus Nancy gekommen sein, wo der Herzog Leopold eine Fabrik gegründet hatte. Aus dieser Fabrik zu Malgrange bei Nancy stammt ein großer Cyklus von Teppichen mit der Darstellung der Thaten des Herzogs Karl von Lothringen. Von Nancy nach Florenz gekommen, von Florenz nach Wien, schmücken sie jetzt die Wände in der kaiserlichen Burg.

Neben der Florentiner Fabrik blühte auch eine erneute Fabrik in Rom, eine Schöpfung und bleibende Anstalt der Barberini, gegründet durch den Neffen des Papstes Urban VII., den Cardinal Francesco Barberini, zwischen 1630 und 1635. Aus ihr gingen nach Zeichnungen aus der Schule des Malers Pietre da Cartona vortreffliche Teppiche hervor, unter anderen auch ein Cyklus mit den Begebenheiten aus dem Leben jenes Papstes. Zu den spätesten Fabriken in Italien gehörten diejenigen von Neapel, Turin und einige Privatanstalten in Venedig. Die ersteren wurden mit Hilfe von Florentiner Arbeitern bei Aufhebung der Medicäer-Fabrik gegründet und gingen noch in das 19. Jahrhundert hinüber. Am längsten hielt sich die römische Fabrik, welche Papst Clemens XI. im Hospital von St. Michael im Jahre 1710 durch Pariser Teppichwirker gegründet hatte. Sie zeigte noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine große Thätigkeit. Unterbrochen durch die Ereignisse in der französischen Revolution wurde sie durch Papst Gregor XVI. (1831 bis 1846) wieder

erneuert und endete als die letzte aus früherer Zeit erst durch den Einmarsch der Italiener in Rom (1870).

Alle diese zahlreichen Teppichwirkereien, welche im 17. und und 18. Jahrhundert entstanden, erblühten, vergingen und wieder erneuert wurden, zeigen wenigstens, daß die Liebhaberei an diesem kostbaren und edlen Wandschmucke nicht nachgelassen hatte. Der Geschmack änderte sich, nicht aber die Freude an dieser Kunst. Sie alle aber wurden an ausgedehnter Thätigkeit, an Schönheit der Leistungen, an Beständigkeit von der Fabrik der Gobelins überboten, welche König Ludwig XIV. durch seinen Minister Colbert in Paris gründete. Sie übernahm bald die Führung des Geschmacks und ist die einzige geblieben, welche ununterbrochen bis auf den heutigen Tag ihre Thätigkeit fortgesetzt hat, die einzige, wenn man die zweite französische Staatsfabrik in Beauvais, welche nur wenige Jahre später entstand, mit ihr als Eins rechnet.

Colbert hatte mit seinem eminenten Verständnisse für die Bedeutung der Industrie den Werth dieses Zweiges erkannt, welcher ihre höchste Spitze vom Standpunkte der Kunst aus bezeichnet. Die Gründung der „**Manufacture royale des** meubles de la Couronne“, wie der officielle Titel lautet, bezweckte daher nicht bloß eine Fabrik für den Bedarf des Hofes und die Ausstattung der königlichen Paläste und Schlösser, sondern sie sollte auch für Frankreich und die Fremde arbeiten und durch den Export zu dem Ruhme und dem Wohlstande Frankreichs beitragen. Gegenständlich nach dem Umfange ihrer Arbeiten, wie schon der Titel besagt, war die Fabrik auf sehr verschiedene Dinge angelegt, von denen die Gobelins nur einen Theil bildeten, der aber bald zur Hauptsache wurde. Nach wenigen Jahren schon beschäftigte derselbe 250 Arbeiter.

Das Gebäude, welches als Sitz erworben wurde, das „Palais des Gobelins“, leitete seinen Namen von einer alten aus Rheims stammenden Familie ab. Schon längere Zeit war es die Stätte einer industriellen Anstalt gewesen, erst einer Färberei, zu welcher dann eine Weberei hinzugetreten war. In diesem Hause nun trat im Jahre 1662 die berühmte Schöpfung Ludwigs XIV. und seines Ministers Colbert ins Leben als königliche Fabrik, ausgestattet mit Privilegien und reichen Mitteln, mit aller Sicherheit und unter geschäftlicher und technischer Leitung einiger „Entrepreneurs“, welche die bestellten Arbeiten in Accord übernahmen. Die Fabrik stand unter der Administration Colberts als obersten Leiters. Die künstlerische Leitung sowie die Anfertigung der Cartons, zu welchen freilich zahlreiche Maler mit verwendet wurden, legte der König in die Hände des Malers Charles Lebrun. Es konnte wohl in Frankreich kein Besserer dafür gefunden werden. Lebrun war ein großes decoratives Talent von beweglicher und erfinderischer Phantasie, ein Künstler im großen Stile von der Art des Rubens, wenn er auch demselben an Kraft und Genie nicht gleichkam. Für die Aufgaben der Gobelins sowohl in figürlicher und geschichtlicher Beziehung wie in ornamentaler, reichte seine Begabung völlig aus. Unter seinen zahlreichen Compositionen steht jener große Cyklus obenan, welcher die Bezeichnung „Histoire du Roi“ führt und die Thaten Ludwigs XIV. und die Begebenheiten seines Lebens darstellt. Die Gobelins nach denselben stehen mit in erster Reihe unter allen Schöpfungen dieses Kunstzweiges. Auch die „Geschichte Alexanders des Großen“, die Elemente, die Jahreszeiten legen gleichfalls ein Zeugniß seines Talentes ab. An der „Geschichte des Königs“ war auch der Schlachtenmaler van der Meulen betheiligt. Uebrigens wurde in der Anstalt nicht bloß nach neuen Compositionen gearbeitet, auch

viele ältere wurden wiederholt, und mehr als einmal, so auch die Rafaelschen Teppiche, die Thaten der Apostel wie die Stanzen des Vatican.

Die ersten Unternehmer waren fünf gewesen, Jans, Lefèvre, Laurent, Delacroix und Mosin, von denen die drei Ersten die Arbeiten en haute lisse, die beiden Anderen diejenigen en basse lisse, auf horizontaler Kette, geleitet hatten. Lebrun blieb an der Spitze bis zu seinem Tode im Jahre 1690. Sein Nachfolger wurde als Maler der schon alte Mignard (1690—1695). Unter ihm wurde während des Krieges die Fabrik für eine kurze Weile geschlossen, nach dem Frieden von Ryswick (1695) aber sofort wieder eröffnet. Beauvais war während desselben in Thätigkeit geblieben. 1699 trat der Architekt Mansard an die Spitze der Gobelinsfabrik als oberster Leiter aller königlichen Bauten, Manufacturen und Kunstangelegenheiten, während die specielle Direction Robert de Cotte (1699—1735) erhielt. Man sieht aus allen diesen Namen ersten Ranges, welcher Werth auf die künstlerische Leitung gelegt wurde. Auf Robert de Cotte folgte dessen Sohn, dem als Maler und Inspector der Ateliers Oudry zur Seite stand, und diesem folgte, mit allgemeinem Beifalle empfangen, im Jahre 1755 François Boucher.

In diesen letzten Jahrzehnten war aber ein völliger Umschwung des Geschmacks eingetreten, welchem sich die Gobelins nicht hatten entziehen können. An die Stelle der feierlichen pompösen Art Ludwigs XIV. war Zierlichkeit und Eleganz getreten. Die Liebe zum Kleinen und Feinen hatte die am Großen, Prächtigen und Schwungvollen abgelöst. Das Rococo war erschienen, ein entartetes, aber graciöses Kind des Barocco, dem die Laune, der geistreiche Einfall, das Formlose über die machtvolle Wirkung ging. Die Arabesken Watteaus und seiner Zeitgenossen, die freien, aber anmuths=

vollen ornamentalen Erfindungen, die Schäfer- und Liebesscenen, die Bilder vom Theater, Donquichoterien und dergleichen trugen den Sieg über die historischen Gemälde, über die Thaten der Helden aus der Weltgeschichte davon. Ludwig XV. wußte aus den Begebenheiten seines Lebens den Gobelins keine anderen Motive zu gewähren als die Darstellungen seiner Jagden. Der Cyklus der „Jagden des Königs", nämlich Ludwigs XV., bildet nun das Seitenstück zu dem großartigen Cyklus der „Geschichte des Königs" Ludwigs XIV

Zu diesem Umschwunge kam im 18. Jahrhundert noch eine zweite Veränderung. Jene, die Veränderung im Gegenständlichen, lag im Geiste der Zeit, konnte daher nicht vermieden werden und war auch an sich keineswegs ungünstig, um so weniger, als sie ja mit der neuen Vorliebe für kleine Gemächer, für eine weiblich anmuthige Wohnung sich im Einklange befand. Die zweite Veränderung aber beruhte auf einem Irrthume von Seite der Künstler. Seit Charles Lebrun hatten die Maler sich gewöhnt, ihre Compositionen für die Fabrik als Oelgemälde auszuführen, nicht wie früher als Aquarelle, die Teppichwirker aber hatten sie in ihr Colorit, wie bisher üblich, übertragen. Diese Aenderung schien den Malern unberechtigt, und sie verlangten die genaue coloristische Wiedergabe ihrer Gemälde. Darüber entstand ein Streit zwischen den Malern und den Arbeitern, bei welchem das Recht auf Seite der Letzteren stand, der Sieg aber den Künstlern blieb. Damit begann aber jenes Streben, es mit den Gobelins den Oelgemälden gleichthun zu wollen, das noch heute nicht ganz verschwunden ist, obwohl der Fehler erkannt worden. Unter jenem Streben verschwand alle Eigenart dieses Kunstzweiges, und es galt als höchstes Ziel, berühmte Gemälde möglichst getreu zu copiren.

Unter Bouchers Leitung war die Wirkung des Fehlers

noch nicht sehr groß, denn gerade die Art dieses Malers, die unwahren, unkräftigen, blassen, kalten, aber harmonischen Farben, sein mehr dem Aquarell als dem Oelgemälde entsprechendes Colorit war den Gobelins nicht unangemessen, zumal bei dem Geschmacke jener Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Bei der Wandlung des Geschmacks jedoch in der Epoche des Empire und im 19. Jahrhunderte zeigte sich der große Nachtheil: die Gobelins hörten auf Decoration zu sein und wurden freie Gemälde, aber nur Copien. Dies war der Standpunkt der Fabrik auf den Ausstellungen von 1867 und 1878.

Die Rococo-Epoche brachte noch eine andere, nicht allzu glückliche Neuerung. Im Mittelalter hatte die Teppichwirkerei auch Behänge für Stühle und Bänke, sogenannte Rücklaken, liefern müssen, seit den Zeiten der Renaissance aber, als die Kunst den großen Stil angenommen hatte, nur noch Wandbekleidungen. Mit der Rückkehr des kleines Stiles im 18. Jahrhunderte wurde auch die Anwendung zur Bekleidung der nunmehr gepolsterten Sessel, Lehnstühle, Sophas und Canapés erneuerte Sitte. Ornamental hätte sich nichts dagegen sagen lassen, aber es stiegen nun alle jene Figuren und Scenerien von den Wänden herab und ließen sich nieder auf den Sitzen und Lehnen des Sitzmöbels. Genrebilder, Hirten und Schäfer mit ihren Heerden, Landschaften, Architekturen, das alles fand nun hier einen wenig angemessenen Platz. Die Sitte wurde bleibend oder ist in unseren Tagen frisch wieder aufgelebt. Beauvais insbesondere übt diesen Zweig der Teppichwirkerei.

Im Beginne der Revolution war die Fabrik einen Moment mit dem Untergange bedroht. Marat selbst beantragte ihre Aufhebung. Allein ihr Ruhm war so groß, der Zustand noch so bedeutend, daß man diesen Stolz der französischen Industrie nicht vernichten wollte. So überstand sie den Sturm.

Schlimmer vielleicht war das nachfolgende halbe Jahrhundert, die Epoche gänzlicher Versunkenheit und Gleichgültigkeit in den Dingen des Geschmackes, der manche Staatsfabrik zum Opfer gefallen ist, eine Epoche, welche viele der schönsten Schöpfungen dieses Kunstzweiges auf dem Boden und in den Kellern hat vermodern und verkommen sehen. Die Fabrik hat auch diese Zeit überstanden, sie allein, kann man sagen, von allen Fabriken, die einst so zahlreich waren und alle Kirchen, Paläste und Schlösser zu schmücken hatten.

Ob diese Zeit der Liebhaberei an figürlich geschmückten Wandteppichen, an Arrazzi und Gobelins wiederkehren wird? Es scheint fast, denn begierig werden die alten Arbeiten wieder aufgesucht, restaurirt und neu gefärbt, ebenso copirt und nachgeahmt, und neue Fabriken, Privatanstalten, sind den Staatsfabriken von Paris und Beauvais zur Seite getreten; selbst Belgien trachtet den alten Ruhm wiederzugewinnen.



V.

Wesen und Grenzen des Barockstils.



Barock — das Wort in der Bedeutung gefaßt, wie es gewöhnlich im Leben gebraucht wird, bezeichnet etwas, das gewissermaßen aus der Art geschlagen ist, das in auffälliger Weise die Regeln, Gesetze oder Formen seiner Art verletzt. Das Wort ist aus Italien gekommen: welchem Namen es entsprossen, welches seine ursprüngliche Bedeutung war, ob es aus dem Leben in die Kunst übertragen oder, was wahrscheinlicher, aus der Kunst in das Leben, das alles wissen wir nicht; das Wort ist unbekannten Ursprungs, sowie sein nächster Verwandter Rococo.

So unklar und unbestimmt wie dies alles ist, so unklar und unbestimmt ist die Bedeutung des Wortes in der Kunst und Kunstgeschichte bis auf den heutigen Tag gewesen, und so unbestimmt, so willkürlich ist noch heute die Anwendung im gewöhnlichen populären Gebrauche. Barock ist heute ein Losungswort geworden im Kunstleben der Gegenwart; das Barocco ist eine Fahne, unter welcher sich eine Partei sammelt, welche sich den Bestrebungen für die Renaissance, ich will nicht sagen feindlich, aber doch in einem Gegensatz gegenüberstellt. Um so mehr ist es nothwendig sowohl für die Gegner

wie für die Anhänger des Barocco sowie für den Laien, der sich für diese Bewegungen auf dem Gebiete der modernen Kunst interessirt, darüber klar zu werden, was denn eigentlich die barocke Kunst, der Barockstil ist und bedeutet, welches sein Wesen, seine Eigenart ist, was sein Anfang und Ende, seine Grenzen zeitlich und räumlich sind. Die moderne kunstgeschichtliche Forschung setzt uns in den Stand, dies heute schon mit Bestimmtheit zu thun, was vor einigen Jahren oder Jahrzehnten noch eine Unmöglichkeit gewesen wäre.

Denn es ist noch nicht so lange her, da warf man mit dem Ausdruck barock alles zusammen, was das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert auf dem Gebiete der Architektur, der Plastik, der Kleinkunst geleistet und geschaffen hatte. Ja, auch die Malerei, obwohl mit Einschränkung, mußte sich zum guten Theil diese Bezeichnung gefallen lassen. Man schwärmte damals noch für den Classicismus der wiedererstandenen Antike oder für die Romantik des Mittelalters in falsch verstandener Gothik, und man wollte mit jenem Ausdruck in verächtlicher Nebenbedeutung sagen, daß es sich nicht der Mühe lohne, sich angelegentlich und ernstlich mit der Kunst jener beiden Jahrhunderte zu beschäftigen. So kam es, daß in den kunstgeschichtlichen Büchern diese ganze große Epoche der modernen Kunst mit ein paar Seiten und einigen oberflächlichen Bemerkungen abgemacht wurde. Daß aber in dieser Epoche die Kunst ein wirkliches Leben hatte, daß es in ihr Bewegung und Veränderung gab, verschiedene Richtungen, Strömungen und Gegensätze, die sich bekämpften, daß sie auch große und und geniale Künstler besessen und großartige und eigenthümliche Kunstwerke geschaffen hatte, davon ahnte man nichts, oder man wollte nichts davon wissen.

Nun aber, wie die großen Weltausstellungen den internationalen Kunstverkehr geschaffen und die Völker gegenseitig

mit ihren Leistungen bekannt gemacht hatten, da sah man unter anderem, daß die moderne Kunst der Franzosen, ihre Kunstindustrie, ihr Geschmack gerade in dem, was die Eigenart der Kunst jener beiden Jahrhunderte ist, ihre Wurzeln haben, daß, was die Franzosen heute treiben und arbeiten, nur wie eine Fortsetzung dessen erscheint, was sie im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert getrieben und geschaffen haben. Und hier reichte man mit der Verurtheilung durch das Wort barock nicht aus, denn, auch wer ein Gegner der französischen Art war und ihrem Geschmack keinen Geschmack abgewinnen konnte, der mußte sich doch sagen, daß die Leistungen der anderen Völker durchaus nicht an diejenigen der Franzosen heranreichen, ja meistens tief unter ihnen stehen. Das war Grund und Anregung genug, sich auch einmal außerhalb Frankreichs mit der französischen Art und Kunst und dann auch mit der Kunst anderer Länder in jenem bisher so mißachteten Zeitraume zu beschäftigen. Es bemächtigte sich die kunstgeschichtliche Forschung der Sache, und wenn sie auch nach lange nicht am Ende steht, so ist sie doch bereits zu förmlichen Entdeckungen gelangt, zu Resultaten, welche uns den Gang der kunstgeschichtlichen Bewegung klar erkennen lassen, zu Resultaten, welche uns in den Stand setzen, Wesen, Bedeutung, Grenzen des Barocco festzustellen, sowie nicht minder seiner Verwandten und Gegner unter den Stilarten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Anfangs schien es zu genügen, wenn man nur das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert von einander schied, jenem die Bezeichnung barock ließ und das achtzehnte mit der liebenswürdigen Benennung Zopf belegte. Allein das Genügen dauerte nicht lange. Schon waren die Franzosen vorausgegangen und hatten — für ihr eigenes Land — die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts gespalten in den Stil Louis XIII.

und Louis XIV. und ebenso hatten sie im achtzehnten Jahrhundert verschiedene Varianten entdeckt, welche sie als den Stil der Regentschaft, den Stil Louis XV. und Louis XVI. bezeichnen.

Das stimmt einigermaßen für den Gang der Dinge in Frankreich, obwohl doch nicht so ganz, wie denn auch einige Unklarheit im Gebrauch der Bezeichnungen herrscht, indem die Stilart der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, das Rococo nämlich, ebensowohl als Stil der Regentschaft wie als Stil Louis XV. aufgefaßt wird. In Wirklichkeit aber paßt die letztere Benennung nicht dafür, denn das Rococo entstand unter der Regierung des Regenten Philipp von Orleans, trägt ganz und gar den Charakter seiner Epoche, setzt sich dann aber fort in die Regierungszeit des fünfzehnten Ludwig und zwar bis zur Mitte derselben, bis zum Jahre 1750, von welchem an eine ganz neue Stilart, eben diejenige Louis XV., beginnt. Diese geht alsdann durch die Regierung des sechzehnten Ludwig hindurch und endet in dem Gräcismus der Revolution und des Empire. Und weniger noch als in Frankreich stimmt jene Eintheilung in der Kunstbewegung der anderen Culturstaaten, welche theils einer Gegenströmung erliegen, theils die Phasen der Entwicklung zu anderen Zeiten, d. h. um einige Jahrzehnte, selbst um ein halbes Jahrhundert später erleben. Für diesen letzteren Punkt braucht man nur an den störenden und hemmenden Einfluß des dreißigjährigen Krieges zu erinnern. Und wie die Phasen später eintreten, so dauern sie auch länger.

Um dies in bestimmtester Weise darzulegen, wie es nöthig ist, uns über Wesen des Barocco als eines Theiles jener Entwicklung klar zu werden, muß ich etwas weiter in die Geschichte der Kunst zurückgehen, in jene Zeit, da die moderne Kunst entstand, also in die Zeit der Renaissance.

Der leitende Gedanke der großen Künstler und Gelehrten, welche die Renaissance hervorriefen, war derjenige, die antike Kunst neu zu schaffen. Das sollte geschehen mit Hülfe der noch auf dem Boden Italiens bestehenden oder in demselben gefundenen Kunstwerke des Alterthums, ebenso aber auch mit Hilfe der hinterlassenen schriftlichen Werke, vor allem des Vitruv. Selbstverständlich kamen eine Menge anderer und anders gearteter Motive und Ursachen hinzu, aus deren gemeinsamer Wirkung jene durchaus eigenartige Kunstepoche des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts entstand. Aber so eigenartig auch die Kunst der Renaissance geworden war, so weit sie abgewichen von ihren antiken Vorbildern, so war die erste Idee darüber nicht vergessen worden, vielmehr hatte sie lebendig fortgewirkt.

Man hatte antike Monumente, antike Sculpturen ausgegraben, sie gezeichnet, studirt, copirt, man hatte die classischen Bauten vermessen in allen Details; man hatte vergleichsweise alle Angaben Vitruvs studirt und mit diesem Studium einen Kanon geschaffen, mit dem man das Wesen der antiken, der classischen Kunst gefunden zu haben glaubte. Des Irrthums, daß man römische Bauwerke, also abgeleitete Formen, nicht aber griechische studirt und vermessen hatte, war man sich damals noch nicht bewußt. Im vermeintlichen Besitz der classischen Kunst stellte man also einen Kanon auf, ein System von Regeln, Formen und Maßen, dessen Grundlagen die fünf sogenannten Säulenordnungen waren, die dorische, ionische, korinthische, die toskanische und die Compositordnung. In diesen Säulenordnungen, welche man fort und fort herausgab und commentirte, sollte die Architektur ein für allemal beschlossen sein. In der Reinheit ihrer Ausführung, in ihrer Verbindung mit einander, in ihrer Anwendung auf die Aufgaben der Zeit, auf den Bau von Kirchen, Palästen und

anderen öffentlichen und privaten Gebäuden, lag das Wesen der Kunst für den Architekten.

Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts war dies noch die allgemein herrschende Ansicht in Italien. Derjenige, welcher vor allem den Kanon festgestellt hatte, war Vignola, und der große Baumeister, der damals an der Spitze stand und auch der mit und nach ihm entstehenden classicistischen Schule den Namen gab, war Palladio. Unter seiner Autorität ging die Schule nach Frankreich hinüber und löschte dort aus, was sich von mittelalterlich pittoresker Art noch in der französischen Renaissance erhalten hatte. Es lag von jeher, so scheint es, etwas Systemisirendes, Classificirendes, Schematisirendes in der französischen Natur, daher die Franzosen denn auch geborene Bureaukraten sind, und in dieser Epoche, auf der Scheide des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, nahm die französische Bildung ihre classische, an Regeln, Formeln, an Gesetz und Etiquette gebundene Richtung an. In dieser Richtung, welche in der Dichtkunst einen Corneille und Racine, eine Tragödie mit den aristotelischen drei Einheiten geschaffen, in der Malerei einen Nicola Poussin und Vouet und Claude Lorrain und Lesueur hervorgebracht, in dieser Richtung war denn der Classicismus der palladianischen Schule den Franzosen höchst willkommen. Wenn auch streng in seinen Formen, so lag doch im Palladianismus vermöge seiner Säulen und Pilaster und der nach römischer Art kräftig vortretenden Profile das Vermögen zu mächtiger baulicher Entfaltung, zu großartiger Wirkung. Und diese Wirkung war den Franzosen nicht minder erwünscht und entsprechend, zumal als die glänzende Bauperiode Ludwigs XIV. begann, dieses Königs, mit dessen Namen Pomp und Pracht und äußerer Glanz wie untrennbar verbunden sind. Es konnte daher auch die Gegenströmung, von welcher alsbald näher

die Rede sein wird, in der französischen Architektur niemals Boden gewinnen, so sehr und so oft auch die Versuche gemacht wurden; nur in der Innendecoration fand sie Eingang in Frankreich. Fort und fort hingen die französischen Meister, die Bauakademie an der Spitze, der classicistischen Richtung an, wenn auch Varianten im Zeitgeschmacke und nach der individuellen Eigenart der Künstler selbstverständlich stattfanden. Sie bauten noch im palladianischen Classicismus, als das Rococo schon die inneren Wandflächen überzog und bauten classicistisch-römisch, als um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die griechischen Studien neu erwachten und die aufgegrabenen Städte Unteritaliens eine neue Decoration hervorriefen und neue Vermessungen an echt griechischen Bauwerken, an den Tempeln von Pästum und den Ruinen von Athen die Ansichten von antiker Bauart reformirten und richtig stellten. So hing Frankreich von Anfang bis zu Ende durch beide Jahrhunderte dem Palladianismus, der classicistischen Richtung in der Architektur an; daher denn auch und, was die Architektur betrifft, mit einigem Recht gesagt worden, Frankreich kennt den Barockstil gar nicht.

Es war ähnlich im ganzen Norden Europas, wo der Palladianismus in allen protestantischen Ländern wie auf Eroberung ausging. Die Strenge seiner Formen, die Reinheit und Unerschütterlichkeit seiner Verhältnisse, die Möglichkeit, mit ihm weite Räume nach dem Bedürfnisse der im Gottesdienste zur Hauptsache gewordenen Predigt herzustellen, das alles stimmte, geistig wie praktisch, zum Protestantismus, zur reinen Lehre des Evangeliums. Durch Inigo Jones gelangte der Palladianismus nach England, fand willkommenen Eingang und verdrängte bei Kirchen, Schlössern, Palästen und sonstigen öffentlichen Gebäuden die Ueberreste des spätgothischen, noch in Unregelmäßigkeit und malerischer Gestaltung sich gefallen-

den Tudorstiles, sowie die Renaissanceformen des Elisabethstiles, welche nur zu decorativen Bekleidungen gedient hatten. Erst mit dem Palladianismus kam Regelmäßigkeit in die Anlage und Symmetrie und Massenwirkung in die Façaden. Von England ging der strenge Stil nach Holland hinüber in die reformirten Provinzen der Niederlande, wo der Backsteinbau, der ohnehin eine reiche, blühende Entfaltung des Ornamentes nach seiner Art abweist, ihn als willkommenen Lehrmeister empfing. Mit holländischen Mustern und zum Theile mit holländischen Architekten wanderte er weiter den Rhein aufwärts bis in die Pfalz und nach Schwaben, wo er allerdings auf seine Grenzen stieß. Im Norden aber ging er im Tieflande an der Nordsee und Ostsee entlang, das ganze protestantische Gebiet sich erobernd, baute in Berlin die ersten großen Gebäude echt preußischen Geistes und schuf selbst den regelmäßigen Plan der erweiterten heutigen Stadt. Endlich gewann er sich den ganzen skandinavischen Norden, wo noch im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts Nicodemus Graf Tessin den Königspalast von Stockholm in den einfachsten italienischen Formen, aber in den mächtigsten und wirkungsvollsten Verhältnissen erbaute.

Auf diesem ganzen Wege, in allen diesen Ländern hat das Barocco keine Heimstätte gefunden, es sei denn in der Innendecoration, oder einzelne Versuche, insbesondere fremder, in Italien gebildeter Architekten ausgenommen, selbst in Berlin nicht, das prachtliebende Fürsten in einen glänzenden Königssitz umzuwandeln gedachten und es dabei an Versuchen im Barockstile nicht fehlen ließen. Aber es war der Barockkunst als der Gegenströmung des Palladianismus noch hinlänglich Land und auch Empfänglichkeit übrig geblieben. Wenn sich Frankreich, England und der protestantische Norden ihr versagten, so wurde sie im katholischen Süddeutschland und vor

allem auf österreichischem Boden mit um so größerer Liebe, mit Enthusiasmus selbst aufgenommen, während Italien, das beide Richtungen geschaffen hatte, auch zwischen beiden getheilt blieb.

Es konnte nicht ausbleiben, daß die starke Betonung, ja die Feststellung von Regeln und Gesetzen als absoluter Kanon in der Architektur einen Rückschlag hervorrufen mußte. Es war nur zu natürlich, daß geniale Künstler sich gegen diesen Zwang empörten und das Recht der Individualität in Anspruch nahmen, das Recht der künstlerischen Phantasie, einer freien Schöpfung, welche sich über Regeln und Gesetz erhebe und zu neuen Wegen und neuer Gestaltung berechtigt sei. Man wollte nicht immer dasselbe, nicht immer das Alte, welches Leben, Bewegung, Fortschritt verhindere. Dem Gesetze stellte man Freiheit gegenüber, den Regeln das Genie mit dem Rechte der Erfindung, mit dem Rechte, seine eigenen Wege zu gehen.

So entstand die Gegenströmung gegen den Palladianismus, gegen den Classicismus der fünf Säulenordnungen, und der neue Kunststil, welcher aus dieser Gegenströmung hervorging, ist es allein, welchem der Name Barocco zukommt. Er hatte stets den Palladianismus zur Seite und war daher zu keiner Zeit allein herrschend, wohl aber war er es in gewissen Gegenden und Ländern und nirgends mehr als bei uns in Oesterreich. Er fällt auch nicht mit der Regierungszeit irgend eines Regenten genau zusammen, auch nicht mit derjenigen Ludwigs XIV., wie es die Franzosen für sich mit gewissem Rechte annehmen, soweit eben in Frankreich vom Barocco die Rede sein kann. Der Barockstil begann schon früher und endete später, und auch nicht überall, wo er Aufnahme fand, begann oder erlosch er zu gleicher Zeit.

Der ideale Ursprung des Barocco ist auf Michelangelo zurückzuführen, dessen geniale Eigenart sich gegen Herkommen

und Regel aufbäumte. Er ging seine eigenen Wege und mit seiner gewaltigen Persönlichkeit riß er seine Schüler mit sich fort und wies ihnen neue Bahnen. Aus seiner Schule, ein Schüler Vasaris, ist auch derjenige Architekt hervorgegangen, welcher zuerst die Umwandlung der Formen im Geiste der neuen Richtung vornahm, Bernardo Buontalenti, genannt Bernardo delle Girandole (1536—1608). In seinem Hause in Florenz bildete sich die Schule der Barockkunst, um dann alsbald in Rom ihre Vollendung und ihre Blüthe zu erleben. Denn, wenn auch Buontalenti künstlerisch schon die Formenrichtung begründete eben in jenem Geiste, welcher sich über die Regeln des Vitruv hinwegsetzte und nach Neuem strebte, so waren es doch zwei in Rom lebende und bauende Künstler, welche der Barockkunst die Vollendung gaben und als ihre eigentlichen Häupter gelten, Borromini und Bernini. Der Erstere, Francesco Barromini (1599—1667) ist wie von Haß gegen das Herkommen und wie von Leidenschaft für das Neue erfüllt. Es soll alles anders sein, wie es Tradition und Regel festgestellt haben. Er geht mit Bewußtsein auf einen neuen Stil aus, da er aber keine neuen Elemente hat, mußten die alten so verwandelt und so verwendet werden, daß sie mit Absicht der Regel widersprechen. Alle geraden Linien werden, soweit irgend möglich, verbannt; alle Linien im Aufbau, selbst die im Grundriß, müssen sich schweifen und sich einwärts und auswärts winden. Die Säulenordnungen werden zur Decoration, mit denen nach Willkür umgesprungen wird. Fest und gesetzmäßig ist nichts vor dem Willen des Künstlers, dessen Absicht nicht auf Schönheit, sondern auf Wirkung geht. In dieser Absicht braucht er kräftigen Schatten und stärkere Lichter und unterschneidet daher die Profile tiefer oder richtet sie aufwärts, um mehr Licht zu fangen. Die Pfeiler, häufig in Hermen verwandelt, werden an

den Wänden schräg gestellt, einer vor den andern, gewissermaßen perspectivisch, um den Eindruck einer Vertiefung hervorzubringen. Die Capitäle werden ihres herkömmlichen Schmuckes entkleidet und statt der Voluten oder des Akanthus wie mit Leder, mit einer Thierhaut behängt. Die Giebel und Bedachungen werden gebrochen und unterbrochen, die halben Bögen selbst nach auswärts gerichtet.

Und so giebt es Veränderungen, Neuerungen in allen Details wie in der ganzen Anordnung, mit denen es Borromini allerdings gelang, ein außerordentliches Aufsehen zu machen; was ihm ebenfalls gelang, denn er war ohne Frage nicht bloß ein kühner, bahnbrechender, sondern auch ein großer, genialer Künstler in seiner Art, — was ihm ebenfalls gelang, war Wirkung in seinen Werken, selbst in denen, welche räumlich von verhältnißmäßiger Kleinheit waren. In diesem Sinne, wie überhaupt für seine Art, ist das bezeichnendste seiner Werke die römische Kirche S. Carlo alle quattro fontane, klein zwar, aber von großer Wirkung und angelegt und ausgestattet mit all den charakteristischen Zügen der vollendeten Barockkunst. Barrominis Art hatte entschieden etwas Revolutionäres, und er fand mit ihr ebensowohl Gegner, wie zahlreiche und begeisterte Bewunderer. Er selber aber scheint sich mit ihr nicht genug gethan zu haben, denn er endete durch Selbstmord, wie es heißt aus Neid auf seinen größeren und berühmteren Genossen Bernini.

Giovanni Lorenzo Bernini, geboren zu Neapel 1599, in demselbem Jahre wie Barromini und in hohem Alter 1680 zu Rom gestorben, anfangs Bildhauer, dann Architekt und beides zugleich, errang sich schon in jungen Jahren Ruhm und Ehre. Er zog die Augen der ganzen Welt auf sich, als er in der St. Peterskirche unter Michelangelos Kuppel den großen Hauptaltar erbaute, der bald der ganzen Welt ein

Gegenstand der Bewunderung wurde. Es war keine leichte Aufgabe, an dieser Stelle einen Altar zu errichten, der nicht von der mächtigen Kuppel und den gewaltigen Dimensionen dieses Gebäudes zusammengedrückt und vernichtet würde, der sich ihnen gegenüber mit der Würde des ersten Hauptaltars der ersten Kirche der Welt behaupte. Bernini löste diese Aufgabe in einer von diesem Standpunkte aus vollkommen gelungenen Weise, nicht allerdings im Stil der Kirche, sondern frei, originell, als ein echtes Kunstwerk des Barocco. Ueber dem Altartisch erhebt sich ein Tabernakelbau auf vier mächtigen, gewundenen, reichgeschmückten Säulen, welche je auf ihrem Kapitäl eine stehende Figur und zusammen einen Rahmen mit lambrequinartigem Behang tragen, ein Motiv, mit dem er — sehr frei allerdings, aber das ist ja das Wesen des Barocco — eine Decorationsweise des Tapeziers in Stein und Bau überführte. Ueber den vier Kapitälen erheben sich, als Zeltrippen gedacht, vier gebogene Stäbe, welche sich in Consolen vereinigen und auf denselben Weltkugel und Kreuz tragen. Das Tabernakel, oben offen, läßt dem Licht freien Durchgang und stört nicht den Blick in die gewaltige Höhe der Kuppel.

Berninis Ruhm flog bald durch alle Lande, zumal als er Baumeister am St. Peter wurde und die lange Treppe, die Scala regia, und die Colonnaden erbaute, welche sich in so überaus großartiger Wirkung der Kirche vorlegen. Ueberhaupt bei allen seinen Bauten vergißt man ob der Mächtigkeit des Eindrucks, den er anstrebte und erreichte, daß er im architektonischen Detail wie als Bildhauer ein Barockkünstler war, der, nach Neuheit und Originalität trachtend, um die Schönheit des Einzelnen wenig bekümmert war. In seinen plastischen Gestalten, in seinen Brunnen und Brunnenfiguren herrscht Leben, Bewegung, Wirkung, und das ist gewiß in

diesem Falle das Richtige, aber über dem Schauspiel, das uns das Ganze bietet, Wasser und Figuren vereint, sehen wir uns das Einzelne nicht an und übersehen damit seine barocke Gestaltung. Wir freuen uns nur des vollen Lebens.

Ein halbes Jahrhundert herrschte Bernini in Rom über die Kunst und ihre Schöpfungen; aber nicht überall hatte er denselben Erfolg. Als höchste Autorität, als erster Künstler, wurde er nach Paris gerufen, als es sich darum handelte, dem Louvre eine glänzende Façade zu geben. Wie ein Fürst wurde der Cavalier Bernini empfangen und gefeiert, aber sein Plan gefiel nicht und wurde nicht angenommen. Ein Franzose, Perrault, trug mit dem seinigen, der sich strenger an die Art der Spätrenaissance anschloß, über ihn den Sieg davon. Seine Barockkunst fand keinen Eingang in Paris und Frankreich, außer in der Ausschmückung des Inneren, wo sich der reichbegabte und gewandte Maler Charles Lebrun, im Gegensatze zu Poussin und seiner Art, der Dekorationsweise der großen Barockkünstler anschloß.

Denn die Malerei gehört wesentlich mit zur Vollständigkeit, sowie desgleichen die Plastik, wenn ein Bau, sei es Kirche oder Palast, im echten Geist des Barocco errichtet und vollendet sein soll. Zwar hatten sich die drei Künste schon im Renaissancebau zu gemeinsamer Wirkung zusammengefunden, aber Malerei und Sculptur waren dabei bescheidener gestanden und doch dabei mit einer gewissen Selbständigkeit.

Im Barocco aber verbinden sie sich wie untrennbar, wie unlöslich mit einander, und mischen sich im Inneren so mit voller Absichtlichkeit, daß man oft nicht weiß, wo die eine Kunst aufhört und die andere anfängt. Plastische Verzierungen werden gefärbt und gemalt so gehalten, daß sie wie Stuckaturen aussehen. Und alle drei Künste spielen mit einander ein Fortissimo, daher denn dieser Kunststil wohl geeignet ist,

in großen Räumlichkeiten, in Palästen und Kirchen, eine mächtige Wirkung hervorzurufen, dagegen scheitert, wenn es sich um den Schmuck kleiner und gemüthvoller Räume handelt. Es trennen sich in Folge dessen auch in gewisser Weise Kunst und Leben, indem die Besitzer der Paläste in unansehnlichen, ungeschmückten Mezzaninzimmern wohnen, die reichdecorirten Räume aber nur zum Staate, zum Stolze und zur Ehre des Hauses dienen.

Da die neue Barockkunst, eingeführt und ausgebildet von Künstlern, welche Architekten und Bildhauer zugleich waren, der Mitwirkung der Maler bedurfte, so stellten auch diese verwandten Geistes sich ein. Und derjenige unter diesen Malern, welcher sich gleichalterig und gleichbedeutend an erfindungsreicher und wirkungsvoller Kraft den großen Barockisten Borromini und Bernini zur Seite stellte, war Pietro Berrettini da Cortona, geboren 1596 und gestorben 1669. Pietro da Cortona, wie er gewöhnlich heißt, war der größte Decorateur seiner Zeit; es ist erstaunlich, wie viel er leistete in der Ausmalung von Kirchen und Palästen, aber auch erstaunlich, mit welcher Gewandtheit er die, wenn auch mannigfachen, doch immer gleichen Elemente und Motive seiner Ornamentik wechselnd zu gestalten wußte. Er hatte riesenhafte Flächen mit seinen Gemälden zu überdecken und mit seiner Decoration die Architektur in die Flächen der Gewölbe und Decken hinüberzuführen. Zu dem Zwecke überschnitt er überall die starren Linien der Architektur mit seinen Figuren und Ornamenten und hob sie insbesondere dort auf, wo sie in Winkeln und Zwickeln zusammenstießen. Er bediente sich der plastischen Figuren inmitten seiner Ornamente; er bemalte sie, ließ sie aber auch weiß aus der Vergoldung oder den satten Farben seiner gemalten Ornamente, seiner Medaillons, seiner Wappen, seiner Allegorien, seiner Ranken und laubigen

Windungen heraustreten; er war es vor allem, der die falschen gemalten Stuckornamente einführte. Er war es auch, der zuerst die Untenansicht eines Plafondgemäldes ausbildete, in der Art, als ob sich die dargestellte Begebenheit da oben bei offenem Himmel in Wirklichkeit zutrage, eine Art der Darstellung, in welcher er, wenn nicht einen größeren, doch einen merkwürdigeren Charakter finden sollte.

Denn zwei Künstler waren es, welche in der eingeschlagenen Richtung des Barocco jene großen Künstler noch überbieten sollten, zwei geistliche Künstler, Guarino Guarini (1624 bis 1685) und Andrea Pozzo (1642—1709), jener vor allem Baumeister, dieser mehr Maler, übrigens ebenso kenntnißreich und gewandt in der Architektur. Beide vertraten gewissermaßen die zweite Generation der Barockkünstler, welche diesen Stil in Italien auf seine excentrische Höhe, auf die Höhe des Widersinns führte, von wo ein Rückschlag erfolgen mußte.

Guarini bewegte sich gänzlich auf den Wegen Borrominis. Wie dieser von dem Ehrgeiz erfüllt, Neues, Unerhörtes, nicht Gesehenes zu schaffen, konnte er doch nichts erfinden, sondern nur die überkommenen Elemente und Motive verändern, quälen und wider ihre Art, wider alle Gesetzmäßigkeit anwenden. Er mag für Palastbauten als der Erfinder des geschweiften Commodenstils gelteu.

Wesen und Charakter seiner Art erkennt man am besten an seiner Kirche San Gregorio in Messina, an welcher alle Formen widernatürlich sind, an welcher es keine gerade, ungeschweifte oder ungebrochene Linie mehr giebt. Der Thurm dreht seine von Natur senkrechten Linien in der Spirale um sich herum, etwa wie ein gewundenes Handtuch, und kleine Nebenthürmchen sehen aus wie gedrehte Zöpfe.

Guarini konnte nicht mehr überboten werden; daher hatte

er auch keine Schüler. Mit ihm endete die Richtung Borrominis. Anders war es mit dem Jesuitenpater Andreo Pozzo und seiner wesentlich decorativen Kunst, die er nicht bloß künstlerisch, sondern auch wissenschaftlich ausarbeitete und aus Italien über die Alpen zu einem neuen Leben herbeiführte. Sein großes Werk über die perspectivische Malerei ist das Lehrbuch der nachfolgenden Jahrzehnte geworden. Seine decorative Kunst stand im engsten Zusammenhange mit den Bestrebungen seines Ordens, welcher durch großartige Schaustellungen und Kirchenfeste auf das Volk zu wirken trachtete. Er malte daher nicht bloß die Decken in den Jesuitenkirchen, er errichtete in ihnen nicht bloß die gewaltigen Altäre, sondern er schuf und malte auch die großartigen Decorationen, Riesenarchitekturen auf der Leinwand, welche zu jenen Festen nöthig waren. Da sie ja nicht in Stein ausgeführt wurden, konnte er nach seiner Phantasie frei gestalten. Die Architekten tadelten freilich seine unmögliche Architektur, er aber ließ sich nicht irre machen und sagte, er werde schon die Kosten tragen, wenn seine Consolen und Säulen zusammenstürzten. Er hatte es absichtlich und wohl bewußt auf Täuschung der Augen abgesehen.

Er meinte, wenn runde Sachen wohl gezeichnet und hernach meisterlich gemalt sind, so können die Augen recht wunderlich damit betrogen werden. Wie er sich um die Ausführbarkeit seiner gemalten Architektur nicht kümmerte, so sprang er auch willkürlich mit allen Formen und Gliedern um. Er vertheidigte selbst — und wendete sie auch an — die sogenannten sitzenden Säulen, das heißt Säulen, welche wie im Knie einknicken und mit dem unteren Theile seitwärts ausbiegen. Karyatiden, sagte er, können ja auch sitzen, warum nicht auch Säulen.

Unbesorgt um die Möglichkeit, war Pozzo um so mehr be-

müht den Schein der Wirklichkeit hervorzurufen, und darin ging er noch über Pietro da Cortona hinaus, nicht bloß in der Architektur, sondern auch in der figürlichen Scenerie. Berühmt und höchst bezeichnend für seine Art sind seine Malereien in der Kirche seines Ordens, S. Ignazio in Rom. Hier stellte er ringsum auf das Gewölbe eine reiche Architektur von Säulen und Bögen, so als ob sie einen offenen Hof umgäben; oben darüber sah man den offenen Himmel und den heiligen Ignatius mit Schaaren von Heiligen und Engeln auf Wolken gelagert. Wer sich unten in der Kirche befand, mußte glauben, unter freiem Himmel zu sein. Aehnlich machte er es im Chor dieser Kirche, wo derselbe Heilige, nicht wie auf einem Bilde, sondern als wirklich mitten in den Raum der Kirche herunterschwebt, während auf allen Ecken und Kanten der Architektur ein Gewimmel verschiedener Figuren sich herumtreibt.

Eine sehr charakteristische Arbeit dieser Art besitzen wir von Pozzo auch in Wien, nämlich den gewaltigen Plafond der großen Halle in der Liechtenstein-Galerie. Ueber dem mächtigen Gesims erhebt sich zunächst auf allen vier Seiten eine Architektur mit Säulen, Gebälk und Balconen, zwischen denen die Thaten des Herkules dargestellt sind; die ganze breite Fläche aber ist der offene Wolkenhimmel mit den gesammten Herren und Damen des Olymps, Zeus an der Spitze. Die Sache ist äußerst geschickt gemacht, denn, auf dem rechten Flecke stehend, d. h. gerade in der Mitte der Halle, ist die Täuschung außerordentlich; man glaubt, die Architektur wie den Himmel selbst zu sehen und hat keine Vorstellung weder von der Höhe, noch von der Beschaffenheit des Plafonds, noch von der Art der Hohlkehle und wie sie in den Spiegel der Decke übergeht. Aber wie geschickt auch immer, so offenbart sich auch sofort die Schwäche, ja die Verkehrtheit dieser

Malerei, denn richtig ist sie eben nur von dem einen Punkte des Raumes aus, von jedem anderen bricht die Architektur zusammen, die Säulen biegen sich und scheinen herabzustürzen. Alles ist ein einziges Wirrsal.

Zu dieser Zeit, da der Pater Andrea Pozzo mit seiner decorativen Architektur und seiner perspectivischen Malerei auf dem Höhepunkte seines Ruhmes und seiner Thätigkeit stand, also etwa gegen oder um das Jahr 1700, war der Barockstil von der Architektur in die Kleinkunst eingedrungen, wenn man das, was auch im Mobiliar und Geräth auf Größe und Pracht angelegt war, noch eine Kleinkunst nennen kann. In der Kirche wie gleicherweise im Hause machten die Formen dem neuen Geiste Platz. Ich will nur Einiges davon erwähnen, bevor ich die Geschichte der Barockarchitektur zu uns herüberführe, nur um zu zeigen, in welcher Art und Richtung die Veränderungen vor sich gingen. So bauten sich seit dieser Zeit die Riesenaltäre auf mit ihrer Fülle von Säulen und Gebälk, mit ihren vielen Bildern, Statuen und Figuren von Heiligen und Engeln, mit schwebenden Wolken und dem strahlenden Auge Gottes, von kostbarem Gestein oder farbig bemalt und vergoldet, mit ihrer breiten Masse den Chorraum erfüllend. Aus diesem Barockgeist ist auch die Wiener Pestsäule auf dem Graben entstanden, die sich statt der Architektur aus thürmenden, von reitenden Engeln belebten Wolken auf einander in die Höhe schichtet. Aus diesem Geiste ist die Sonnenmonstranz entstanden, welche, statt des feinen und zierlichen Baues in gothischer oder Renaissance-Epoche, aus breiter vergoldeter Scheibe ringsum ihre glänzenden Strahlen und Flammen aussendet. In diesem Sinne, das läßt sich nicht leugnen, ist ihre Wirkung größer als die ihrer Vorgänger, aber ihre Kunst ist auch kleiner. Denn das ist überhaupt eine charakteristische Erscheinung, daß die Arbeit

in dieser Epoche, das ist in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, an Feinheit und Vollendung abnimmt, wozu allerdings, wenigstens in Deutschland, mehr noch die Folgen des dreißigjährigen Krieges beigetragen haben mögen, als der Umschwung im Geschmack.

Aber nicht allein die Arbeit, auch die Formen verändern sich, aber sie verbessern sich nicht. Kannen und Vasen verlieren ihre symmetrische Form, die abgewogene Gliederung und schweifen ihre Conturen, um selbst die Balance zu verlieren. Das Metall überwiegt mit seiner Masse und seinem Glanze als Material, so daß es in Frankreich unter Ludwig XIV. Mode wurde, und deutsche Fürsten folgten dem Beispiele, die Zimmer mit silbernem Geräthe, das ist mit silbernen Tischen, Stühlen, Spiegeln, Consolen, Uhren u. s. w. auszustatten. Und dazu hatte das Sitzgeräth große Formen: breite, niedere Sitze, breite und hohe Rücklehnen, viel Schnitzwerk an und zwischen den Beinen; so war der Fauteuil Ludwigs XIV. reich, pompös, mit schwerem Prachtstoffe überzogen. Ein echtes Geschöpf dieser Epoche war die Boule-Arbeit und André Boule ein Meister nach dem Herzen jenes Königs. Diese glänzende Marquetrie in Messing, Zinn, Silber, Schildkrot, Elfenbein und edlen Hölzern sammt der Montirung in vergoldeter Bronze, die von nun an das Mobiliar nicht wieder loslassen wollte, überdeckte Tische, Kasten und Schränke, alles Holzmobiliar mit großgeschwungener Zeichnung. Dazu paßten denn auch die Prachtstoffe in Seide und Sammt mit großblumigen Mustern, mit mächtigen Blumenranken und Architekturstücken dazwischen, mit kräftigen contrastirenden Farben. Es war überall derselbe Geist, der Borromini zum Ungewöhnlichen, zur Willkür getrieben, der mit Cortona auf großartige Wirkung, mit Pozzo auf Schein und Täuschung ausging.

Aber dieser selbe Geist des Barocco, der so vielfach irrte

oder falsche Wege ging, hat auch Großes geleistet, und dies mehr noch nordwärts der Alpen, mehr in Oesterreich und im Süden Deutschlands als in Italien. Während im ganzen Norden Deutschlands der Classicismus, über Frankreich und Holland kommend, sich ausbreitete und in den aus Frankreich vertriebenen Reformirten eine Stütze fand, kam sein Gegner, das Barocco, durch italienische Künstler über die Alpen und fand in den katholischen Ländern eine begeisterte Aufnahme. Der durch die Gegenreformation neu erstarkte Katholizismus und mit ihm die Kunstrichtung der Jesuiten bereiteten ihm einen empfänglichen Boden. Aber es geschah nicht sofort, nicht gleichzeitig mit der Ausbildung des Barockstils in Italien. In Deutschland hatte der dreißigjährige Krieg die Baulust für lange Zeit ausgelöscht; die Länder mußten sich erst wieder von den traurigen Folgen des langen Krieges erholen und aus der Verödung der Städte und Dörfer, aus der Verdumpfung und Niedergeschlagenheit des Volkes sich wieder erheben. Die österreichischen Lande, namentlich die südwärts der Donau, hatten zwar weniger die Leiden des Krieges zu tragen gehabt, aber ihnen drohte noch nach dem Kriege Türkennoth und Türkengefahr, von welcher sie erst durch die Niederlage der Türken vor Wien auf immer befreit wurden. Von diesem Momente an konnte erst eine Baulust erwachen, und sie kam sofort, um eine zweite, vielleicht großartigere und originellere Epoche des Barockstils herbeizuführen. Diese deutsche oder deutsch-österreichische Epoche datirt also etwa vom Jahre 1680 und dauert bis 1750, während die italienische Epoche schon um fünfzig Jahre früher beginnt und mit dem Jahre 1700 oder alsbald darnach abschließt, denn um diese Zeit macht sich schon wieder der Einfluß des französischen Classicismus in Italien geltend.

Es ist eine höchst merkwürdige Epoche der Kunstgeschichte,

diese Zeit des deutsch-österreichischen Barocco, eine Zeit voll großartiger Leistungen, die alle noch vor unseren Augen stehen und welche dennoch von der forschenden Kunstgeschichte bis heute völlig vernachlässigt wurden. Noch sind nicht zwei Jahrhunderte über sie dahingegangen, und lange schon ist es vergessen, wer ihre Erbauer waren, wer die Künstler, welche sie schmückten; die Namen müssen erst wieder aus den verlegten und vergessenen Papieren der Archive hervorgesucht werden. Wenn das in allerjüngster Zeit geschieht und eine gründliche Forschung sich der Geschichte dieser Epoche und ihrer Bau- und sonstigen Kunstwerke zuwendet, so ist das vollkommen berechtigt; diese Epoche verdient als ein eigenartiger Abschnitt in der Kunstgeschichte, als ein den meisten anderen ebenbürtiger anerkannt zu werden. Man kann für ihre Leistungen weniger Sympathie empfinden als, beispielsweise gesagt, für die Renaissance oder die antike Kunst, man muß sie aber würdigen in ihrer Eigenthümlichkeit und Großartigkeit.

Anfangs, wie gesagt, waren es italienische Künstler, Architekten wie auch Bildhauer und Stuckateure, welche die Barockkunst über die Alpen brachten, freilich noch nicht ohne die Willkür Borrominis und Guarinis oder die Scheinkunst des Paters Pozzo. Die Italiener, welche herüberkamen und in Wien und Prag, in München und Stuttgart und an vielen anderen Orten in den letzten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts bauten, hatten wohl im Einzelnen die Formen des Barocco, aber sie hatten es nach italienischer Art immer auf große, ruhige Wirkung abgesehen. Sie hatten immer das Ganze im Auge. Ein Beispiel bietet in Wien die Liechtenstein-Galerie, ein Entwurf Fontanas welche bei sehr geringem, aber doch barockem Detail durch ihre grandiose Einfachheit imponirt.

Aber sehr bald ging man über diese Einfachheit hinaus,

zumal als deutsche Künstler an die Stelle der italienischen traten. Es liegt in der Natur des deutschen Geistes und der deutschen Kunst, ihre Aufgaben reicher, malerischer zu gestalten, mit Linien und Formen zu wechseln, die starren Formen mit Detail zu beleben, überhaupt mehr das Ornament als die Structur, mehr das Detail als die Masse, mehr den Schmuck als Gliederung und Verhältnisse wirken zu lassen. In diesem Geiste hatte sich bereits die deutsche Renaissance von der italienischen unterschieden; während diese, die italienische, edler in Bau und Verhältnissen, einfacher und maßvoller im Schmuck ist, gefällt sich die deutsche mehr im unregelmäßigen Wechsel der Formen und Höhen, in der malerischen Hinzufügung von allerlei architektonischem und ornamentalem Nebenwerk.

Aehnlich war es nun auch mit der Unterscheidung der italienischen und deutschen Barockkunst. Die überkommenen Renaissanceformen waren mit dem dreißigjährigen Kriege abgethan; die Barockformen traten an ihre Stelle. So lange aber die italienischen Architekten bauten, waltete die Rücksicht auf die Gesammtwirkung vor, und das Detail der Verzierungen hielt sich in bescheidenen Verhältnissen. Erst als die deutschen Baumeister an die Stelle der Italiener traten, etwa seit dem Jahre 1700, entstand jenes blühende Leben, jene Ueberfülle von Kraft und Erfindung, jener Reichthum von Schmuck aller Art, welche die Schöpfungen der deutschen Barockkunst in Oesterreich und im ganzen Süden Deutschlands auszeichnen. Es war eine kurze Zeit, da diese deutsche Stilart in Blüthe stand, kaum ein halbes Jahrhundert, aber sie hat eine ganz außerordentliche Zahl von Bauwerken ebensowohl auf dem weltlichen, wie auf dem kirchlichen Gebiete hervorgerufen. Es war Baulust aller Orten vorhanden und es fanden sich die großen Künstler, ihr Genüge zu thun.

Man würde aber irren, wollte man glauben, die deutschen Baumeister bei ihrer Ueberfülle an Schmuck, womit sie alle Räume füllten, alle Flächen überdeckten, sie hätten es an Großartigkeit fehlen lassen. Im Gegentheil, man muß sagen, sie konnten kaum anders als großartig, im großen Stile bauen, denn Zeit und Kunststil brachten es gleicherweise mit sich. Der Kunststil des Barocco verlangte große Räume, große Entfaltung der Mittel, und die Bauherren dieser Epoche forderten nicht weniger Glanz und Herrlichkeit und die Repräsentanz ihres Reichthums, ihres Ansehens, ihrer Stellung. Es waren alles große Herren, die bauten, ob nun weltlichen oder geistlichen Standes, Kaiser Karl VI., Kurfürst August der Starke von Sachsen, die Kurfürsten von Bayern, der Herzog von Würtemberg, die Markgrafen von Ansbach-Bayreuth, dann die geistlichen Würdenträger, die Prälaten der großen Stifter, endlich der große Adel, der damals noch auf der Höhe von Macht und Reichthum stand. Man hat gesagt, daß in Wien und in Oesterreich überhaupt — denn Prag ist eigentlich der erste und bedeutendste Sitz der deutschen Barockkunst fast mehr noch als Wien — der Charakter von Land und Volk, die frische, naive Lebenslust, der Frohsinn und die Leichtlebigkeit diesem Kunststil des Barocco mit empfänglichstem Gemüthe entgegengekommen sei. Gewiß ist das richtig, allein die Barockkunst wäre nicht zu dieser Entfaltung gekommen, wenn es nicht große Herren und reiche Klöster gegeben hätte, welche heute im Zeitalter der hohen Steuern, der Zinsen verlangenden Hausherren, des wieder geforderten Gelübdes der Armuth, der gelähmten Industrie und Landwirthschaft, des alles verschlingenden Militarismus, einer Wiedererneuerung der Barockkunst fehlen würden.

Was alle die Werke der deutsch-österreichischen Barockarchitektur gemeinsam haben, und was sie alle als Schöpfungen

großer Herren kennzeichnet, das ist die Verschwendung von Raum und Mitteln, eine Tugend oder eine Eigenschaft, von der unsere Zeit gerade das Gegentheil besitzt. Wehe dem Architekten, der so vorgehen wollte — es giebt ja wohl den Einen oder den Anderen, aber er ist sicher, einmal gesteinigt zu werden. Die Architekten jener Zeit hatten es besser. Wenn sie auch bei katholischen Kirchen gewöhnlich nur den mittelalterlichen Stil in den ihrigen zu verwandeln, also mehr eine Decorationsarbeit zu leisten hatten, so waren sie um so freier bei geistlichen und weltlichen Palästen und Schlössern, und hier kam ihnen nicht selten die wundervolle Lage zustatten, welche sie zu großartiger Wirkung — ich erinnere nur an Melk und Klosterneuburg — zu benutzen verstanden. Ungehindert durch Rücksicht auf den Raum, legten sie breite und mächtige Façaden an, schmückten sie mit kräftig entwickelten Gesimsen, mit Säulen und Pfeilern, mit hohen, architektonisch wie plastisch ausgestatteten Portalen. Die Treppe wurde ihnen zu einer hohen luftigen Halle, zu einem mit Sculpturen, mit geschmiedeten Eisengeländern und Eisengittern geschmückten Eingangssaal. Dem Stiegenhause folgte die mächtige Empfangshalle, dann die Reihe der Prachtgemächer, der Repräsentationssäle, an deren Ausschmückung die drei Künste der Architektur, der Malerei, der Bildnerei gleichen Antheil hatten.

Die großen Anforderungen, welche diese Bauten stellten, riefen daher nicht bloß eine Schaar höchst bedeutender Architekten hervor, sondern ebenso auch eine Schule von Malern, welche es verstanden, im großen Stile decorativ zu arbeiten und große Flächen wirkungsvoll zu überdecken, ohne daß sie freilich im Stande gewesen wären, die Einzelfigur mit derselben körperlichen Vollendung und geistigen Vertiefung auszuarbeiten, wie die Maler der Früh- und Hochrenaissance.

Ihnen gesellte sich eine Gruppe von Bildnern zu, welche nicht bloß in Stein, sondern vor Allem in Stucco rasch und frei arbeiteten, im Einklange mit den Architekten und Malern, deren Künste ja in der Ausstattung dieser Gebäude oft unmerklich eine in die andere übergehen.

Unter diesen Malern lebten die bedeutendsten auf österreichischem Boden, Daniel Gran, Rothmayr, Altomonte, Namen, welche fast verschollen und vergessen waren und erst von der forschenden Wissenschaft wieder zu Ehren gebracht werden müssen, obwohl ihre großartigen Gemälde noch vieler Orten in Kirchen, Stiftern, Palästen und Schlössern vorhanden sind. Bekannter und häufiger genannt sind die Namen der Architekten, der Fischer von Erlach, der Dienzenhofer, welche letzteren in Prag und in Franken bauten, die Namen von Hildebrand und Prandauer, in Sachsen von Bähr und Pöppelmann, dem genialen Erbauer des Zwingers von Dresden, Schlüter in Berlin, der Effner in Bayern u. a. Aber auch bei ihnen ist häufig zweifelhaft, wer denn eigentlich der Erbauer oder der Urheber dieses oder jenes berühmten Bauwerkes ist, oder welcher Antheil ihm daran gebührt, da im Laufe der Bauführung ein Architekt dem anderen, auch wohl der Sohn dem Vater folgte. Denn das ist bemerkenswerth, die Kunst ging in den Familien fort, der Sohn folgte dem Vater in der gleichen Kunst und auch der Enkel pflegte ihr treu zu bleiben. Sie alle gingen nach Italien zu lernen, aber während die Väter, heimgekehrt über die Alpen, zum deutschen Barocco übergingen, neigten die Söhne sich schon dem erneuten Classicismus zu und die Enkel gingen bereits in Nüchternheit und Flachheit unter.

Den Anfang dieser großen Barockbauten auf geistlichem Gebiete — man muß so sagen, auf geistlichem Gebiete, denn in Wahrheit waren es weltliche Bauten und ihre Kunst eine

weltliche Kunst — machte das Stift St. Florian, dessen Entwurf und Beginn (1686) noch von einem der italienischen Architekten Carlo Antonio Carlone herrührt, aber im Laufe der Jahre, da der Bau noch in das achtzehnte Jahrhundert hinüberging, wurde es mit seinen „Kaiserzimmern“ in Schmuck und Ausstattung zu einer der reichsten Stätten der ausgebildeten Barockkunst. Es folgte das herrlich gelegene Melk (seit dem Jahre 1702), ein Werk des Architekten Jacob Prandauer, mit den Malereien in der Kuppel von Rothmayr. Später (1738—1748) nach einem großen Brande erstand Kloster Wilhering mit den Gemälden von Altomonte, während das Stift Klosterneuburg 1730 begonnen, aber in seinem barocken Umbau unvollendet gelassen wurde. Ich nenne nur einige wenige besonders bekannte Namen, denn die gleiche Bauthätigkeit zog sich von Ungarn her durch die österreichischen Lande, durch Bayern, Franken und Schwaben bis an den Rhein und hier fast ohne Gegner, während in Berlin die Barockkunst mit dem Classicismus hart zusammenstieß. Im Jahre 1716 hatte Johann Bernhard Fischer von Erlach, der große Fischer von Erlach, die Karlskirche begonnen, sein Hauptwerk, welches sogar einem anderen Meister zugeschrieben worden, und schon 1703 hatte er den Palast des Prinzen Eugen in der Himmelpfortgasse gebaut, dem zahllose andere Paläste und Schlösser des Adels in Wien, in Prag wie auf dem Lande folgten.

Die großartige Baulust dauerte bis in die erste Zeit der Kaiserin Maria Theresia, bis die Kriege mit dem Preußenkönige andere Sorgen und andere Gedanken brachten. Als die Baulust wieder erwachte, freilich durchaus nicht in dem gleichen Maßstabe, hatte sich mittlerweile der Kunstgeschmack gründlich verändert.

Während der Barockstil in Oesterreich in voller Blüthe

stand, hatte er sich in Frankreich bereits in einen neuen Kunststil verwandelt. Ich habe gesagt, daß das Barocco als Architektur in Frankreich keine Stätte gefunden hatte, wohl aber im Ornament, in der Innendecoration und im Kunstgewerbe. Als solche, als reine Decoration, hatte es mit seinem schweren Pomp, mit seinem kräftigen Colorit, mit seinem vielen goldenen Glanze und den in den Dimensionen großen Formen des Ornamentes dem Geschmacke Ludwigs XIV. wohl entsprochen.

Er selber, auf Glanz und Prunk bedacht, aber auch festhaltend an Ceremonie und steifer Etiquette, hatte es gewissermaßen in Zucht und Maß gehalten und vor Verwilderung bewahrt, welche mit seinem nächsten Nachfolger, dem Regenten Philipp von Orleans, der einige Jahre für den unmündigen König Ludwig XV. die Regierung führte, in sehr bemerkenswerther Weise hereinbrach. Die kurze Regierungszeit des Regenten ist verrufen durch die Verwilderung der Sitten, namentlich am Hofe, durch Orgien und Ausschweifungen. Vom Zwange des ceremoniösen, in seiner letzten Zeit noch bigotten vierzehnten Ludwig befreit, überließ sich die Gesellschaft Frankreichs allen Excentritäten, dem Schwindel und der Zügellosigkeit.

Ganz dasselbe nun geht in dieser kurzen Epoche mit dem Barockstil vor sich. Man sieht ordentlich, wenn man chronologisch die Ornamentstiche verfolgt und die Meister nach ihrer Lebenszeit vergleicht, z. B. Oppenord und Meissonier, den Vater und den Hauptmeister des Rococo, wie die einzelnen Elemente des Barockstils verwildern, wie ein Ornament nach dem andern in Schwingung, in Formlosigkeit, fast möchte man sagen in Taumel geräth. Aus dieser Umwandlung ist das Rococo entstanden, welches dann neue Elemente in sich aufnahm, vor allem das Stein- und Muschelwerk,

welches principiell jeder bestimmten, regelmäßigen Gestaltung spottet.

Aber die Verwilderung, welche das Rococo gebar, ist doch nur die eine Seite an demselben. Mit dem frühen Tode des Regenten trat die andere Stelle des französischen Geistes im achtzehnten Jahrhundert hervor, nämlich das Gefallen am Esprit, an Feinheit, Zartheit, an geistreicher Caprice, an überraschenden Einfällen. Diese beiden Seiten bilden das Wesen des Rococo. Die Herrschaft des weiblichen Geistes bändigt mit ihrer Zartheit und Anmuth die Wildheit des Ursprungs.

Bei diesem seinen Wesen blieb das Rococo ebenso wie das französische Barocco nur ein decorativer Stil. Seine Willkür verträgt sich nicht mit den statistischen Gesetzen der Architektur und konnte daher die Façaden höchstens mit einigen Schnörkeln verzieren. Die Franzosen bauten auch unter dem Regenten und Ludwig XV. in ihrem Classicismus weiter, aber die inneren Räume decoriren sie im neugewonnenen Stil des Rococo und schaffen in demselben auch Mobiliar und Geräth. Das dauerte aber nur wenige Jahrzehnte. Begonnen hatte das Rococo in Frankreich mit der Regierungszeit Philipps von Orleans, also mit dem Jahre 1715 oder gegen 1720. Es endete aber bereits genau um 1750, also inmitten der Regierung Ludwigs XV., der nachher noch gut ein Vierteljahrhundert zu regieren hatte.

Um diese Zeit, um 1750, regierte eigentlich die Marquise von Pompadour, und diese Dame, welche selber eine Künstlerin war, konnte das Rococo nicht leiden, liebte vielmehr die antike Kunst. Unter ihrem Einfluß geschah es, daß rasch ein völliger Umschwung eintrat, der sich hauptsächlich darin zeigte, daß alle Formen sich in diesem Sinne verwandelten, und aufs neue griechische Ornamentmotive in die Decoration eindrangen, Motive, welche, mehr und mehr anwachsend, durch

die Stilart Louis XVI. hindurch zum Gräcismus des Empire hinführten.

So die Bewegung in Frankreich, welche wohl in den anderen Ländern ähnlich erfolgte, doch mit veränderten Zeiten und Umständen. Deutschland nahm das Rococo als Decorationsstil mit großer Begierde auf, ja, trieb es üppiger, excentrischer, willkürlicher damit, als es in Frankreich geschehen war. Zeugen dessen sind noch heute die Paläste und Schlösser in München, Würzburg, Baireuth, Kassel u. a. Aber das Rococo in Deutschland begann erst einige Jahrzehnte später und stand in seiner höchsten Blüthe, als es in Frankreich schon beendet war. Wie später begonnen, dauerte es auch länger, bis in die siebziger Jahre.

Noch später begann das Rococo in Oesterreich, ja, während es in Deutschland zu einem blühenden Leben kam, zu einer gewissen Originalität und Selbständigkeit, hat es in Oesterreich kein rechtes Gedeihen gefunden. Hier stand das Barocco noch in starker Uebung, als das Rococo in Frankreich schon erlosch. Als bereits halb verlebter Stil traf es hier ein und hat daher auch nicht mehr viel anderes als schwache Versuche hervorrufen können, welche sich mit den Leistungen des Rococo auf deutschem Boden nicht vergleichen lassen. Mit dem nüchternen Classicismus, der gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts überall zum Siege kam, ist es dann rasch wieder verschwunden.

Das Rococo ist nie ein österreichischer Kunststil gewesen, und wird auch keiner werden; es dürfte vergeblich sein, sich um denselben zu bemühen. Anders ist es mit dem Barockstil. Dieser hat einmal ein Leben in Oesterreich gehabt und mehr noch, eine große Blüthezeit gesehen, aber ob er zu neuem Leben zu erwecken ist, dem stellen sich wenigstens Hindernisse entgegen, die ich vorhin bereits angegeben habe. Bis jetzt

sind seine Erfolge nicht von Bedeutung, weder in der Kleinkunst noch in der Architektur. Was wir auf der Wiener Ausstellung des Jahres 1888 im Prater gesehen haben und was als barock bezeichnet wurde, das ist und war eben nicht barock, sondern Rococo oder Louis XV. oder Louis XVI.; von wirklichem Barock war äußerst wenig zu sehen. Was die Architektur betrifft, so ist innerhalb der Linienwälle Wiens das Feld von der Renaissance so ziemlich besetzt, das Barocco kann nur noch einzelne Gebäude dazwischen schaffen. Anders ist es, wenn die Linienwälle fallen und ein neuer Ring um die Stadt entsteht. Alsdann mag für Wien die rechte Stunde der Barockkunst geschlagen haben und ein neuer Gürtel in diesem Stile entstehen. Um den Preis einer zweiten Stadterweiterung, die nunmehr beschlossen ist, wünschen wir diese Stunde baldigst herbei. Jeder Stil, wenn er blüht, ist besser als die Stagnation, von welcher wir bedroht waren.



VI.

Rococo.



Rococo ist heute wie über Nacht im Kunstleben der Gegenwart ein Schlagwort geworden, eine Art Kampfeslosung. Bisher als Bezeichnung nur gebraucht für eine mißachtete Epoche der Kunstgeschichte, erhebt sich heute das Rococo zu actueller Bedeutung, ja so sehr, daß es unseren bisherigen Bestrebungen, mindestens als Nebenbuhler, zur Seite tritt. Wir können und wollen es nicht in Abrede stellen, daß wir bisher alle Zeit mit Vorliebe für die Wiederbelebung der Renaissance bemüht waren, das heißt für einen Kunststil, welcher schöne Form, ein gesundes und reiches Farbengefühl und Phantasie mit maßvoller Haltung, Vernunftmäßigkeit und moderner Brauchbarkeit verbindet. Und nun erleben wir es, daß ein Wildling der Renaissance, ein ungerathener Sohn, der gerade die entgegengesetzten Eigenschaften besitzt, sich in den Vordergrund drängt. Wir können daher nicht umhin, uns einmal ernstlich mit dem Rococo zu beschäftigen und nach seinem Wesen und seiner Bedeutung

um so mehr zu fragen, als das Wissen und Meinen von ihm bisher die nöthige Klarheit vermissen ließ.

Woher, so fragen wir, stammt das seltsame, räthselhafte Wort? Welchen Kunststil bezeichnet es? Welches sind, nach Anfang und Ende betrachtet, die Grenzen des Rococo? Welche Kunstzweige hat es ergriffen? Und welches ist seine Bedeutung für die Gegenwart? Das und manches Andere noch sind Fragen, welche wir zu beantworten haben.

Woher stammt das Wort, etymologisch betrachtet? Fragen wir die französischen Wörterbücher — denn ohne Zweifel ist das Wort wie die Sache in Frankreich entstanden — so geben sie uns nur ungewisse Auskunft, nur Vermuthung; sie sagen nicht einmal, wann und wo das Wort zuerst gebraucht worden. Die Vermuthung wird uns aber zur Ueberzeugung, wenn wir das Wort auf die richtige Kunstart anwenden und nicht Dinge damit bezeichnen wollen, für welche es nicht gehört.

In jener Stilart, welche dem Stile Louis XIV. folgte und welche die Franzosen als die der Regentschaft bezeichnen, war das Hauptmotiv des Ornamentes ein wildes Stein- und Muschelwerk, welches schon damals mit dem von roc, rocher (Stein, Felsen) abgeleiteten Worte rocaille benannt wurde. Von diesem Worte rocaille ist das Wort rococo wohl zweifellos eine Umbildung, und zwar in verächtlicher, spöttischer Bedeutung, denn dieses regellose Ornament rief schon früh Widerspruch und Spott hervor. Als Jargon der Künstler dürfte es gleichzeitig in den Ateliers entstanden sein und auch in den Ateliers sich fortgepflanzt haben, bis es später zur Bedeutung eines Schriftwortes gelangte.

In der That kommt es erst viel später in der Schrift vor, zu einer Zeit, als das Rococo schon entthront war, und zwar gleich mit der verächtlichen Nebenbedeutung für einen veralteten, abgethanen Geschmack. Die Anwendung des Wortes

als eine ernsthafte Bezeichnung für einen gewissen Zeitstil gehört erst dem neunzehnten Jahrhundert und nicht den Franzosen an. Diese bedienen sich noch heute zur Benennung ihrer verschiedenen Stilarten der letzten Jahrhunderte des Namens ihrer Könige. Sie sprechen von einem Stile Louis XIII., Louis XIV., dann von einem Stile der Regentschaft, dann von Louis XV. und Louis XVI. Welchem von diesen gebührt die Benennnng Rococo?

Bis vor kurzem war man außerhalb Frankreichs gewohnt, mit dem Worte Rococo alle Stilarten zusammenzufassen, welche das achtzehnte Jahrhundert gesehen und geschaffen hat und sie in gleichbedeutender Weise mit dem Ausdrucke „Zopf" zu bezeichnen. Das geschah so lange, als man überhaupt von der ganzen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts nichts wissen wollte, so lange, als man hier für das Griechenthum, dort für das Mittelalter schwärmte, auch für die Renaissance sich wieder zu erwärmen begann. Nun haben uns aber die modernen kunstgeschichtlichen Studien Gerechtigkeit gelehrt; sie haben uns von dem Standpunkte des subjectiven Gefallens befreit und uns gelehrt, daß jede Stilart, als eine Nothwendigkeit aus der Zeit hervorgegangen, ihren eigenen Charakter, ihre eigene Schönheit besitze und nach ihrer Eigenart gewürdigt und geschätzt werden müsse. Sie haben uns auch gelehrt, daß man in der Kunst des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts verschiedene Perioden und verschiedene Stilarten unterscheiden müsse, Stilarten, welche mit ihren Eigenschaften in ihrer Entwickelung und Aufeinanderfolge selbst Gegensätze bilden. So sind wir, wie heute die wissenschaftliche Kunde ist, davon abgekommen, alles, was dem siebenzehnten Jahrhunderte angehört, als Barock, alles, was dem achtzehnten zu eigen ist, als Rococo zu bezeichnen. Ja, es genügt nicht mehr, wie auch vorgeschlagen worden,

die Kunst der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts als Rococo, die der zweiten als Zopf zu bezeichnen. Wir haben den Begriff und Zeitraum des Rococo immer enger ziehen müssen und sind nunmehr dahin gekommen, den Ausdruck auf die Kunst weniger Jahrzehnte und selbst innerhalb derselben auf bestimmte Kunstformen zu beschränken.

Betrachtet man die verschiedenen Perioden der Kunst, wie sie die Franzosen nach ihren Königen benennen, in Bezug auf ihre künstlerischen Charakterzüge, so wird man finden, daß diese mit den Regierungsjahren nicht zusammenfallen; selbst wenn man in Betracht zieht, daß eine Geschmacksart nicht sofort erlischt, wenn eine neue aufkommt; beide pflegen ja noch eine Weile neben einander zu gehen. Der Stil Louis XIII., welchem die ganze erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in Frankreich angehört, geht in die zweite Hälfte hinüber und dauert an, bis der junge Ludwig XIV. voll und reich in seiner Majestät erwachsen ist und jene Eigenart der französischen Barocke sich herausgebildet hat, welche so ganz seinem persönlichen Geschmacke, seiner Prachtliebe, dem äußeren Glanze seines Hofes entsprach, jene Eigenart, mit welcher die Herrschaft des französischen Geschmackes beginnt.

Dieser Stil währt allerdings bis an das Ende seiner Regierung, etwa fünfzig Jahre lang, und zwar fast unverändert. Dann folgte seit dem Jahre 1715 die kurze Zeit des Regenten Philipp von Orleans. Diese kurze Zeit (von 1715 bis 1723) genügte, um einen Umschwung des Geschmacks hervorzurufen und in der Kunst eine neue Stilart zu schaffen, welche aber die wenigen Jahre der Regentschaft überdauerte und noch mit zwei Jahrzehnten bis zur Mitte des Jahrhunderts in die Zeit Ludwigs XV. hineinreicht. Um die Mitte des Jahrhunderts, also gerade inmitten der Regierungszeit Ludwigs XV., tritt wiederum eine Scheidung ein, und eine

neue Stilart beginnt. Man muß also, wenn man von einem Stile Ludwigs XV. spricht, wie die Franzosen thun, denselben in zwei Hälften, zwei Epochen, zwei Stilarten scheiden, von denen die erstere nach ihren künstlerischen Eigenschaften mit dem Geschmacke des Regenten zusammentrifft, ja erst die volle Blüthe desselben bildet. Von der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts erst beginnt mit ganz neuen und gegensätzlichen Eigenschaften derjenige Stil, den die Franzosen Louis XV. benennen, und dieser neue Stil hält an bis zur französischen Revolution, bis zur vollen Ausbildung des Empirestiles. Die Franzosen unterscheiden nun allerdings zwischen Louis XV. und Louis XVI., aber zwischen diesen beiden Stilarten, nämlich derjenigen von 1750 bis etwa 1775, und derjenigen von 1775 bis zum Beginne der neunziger Jahre ist kein wesentlicher Unterschied, nur daß die künstlerischen Charakterzüge sich immer feiner und zierlicher herausbilden. Der Stil Louis XVI. ist nur als eine Abschwächung oder Verfeinerung seines Vorgängers zu betrachten, mit immer wachsender Aufnahme classisch antiker Ornamentmotive, welche alsdann für den nachfolgenden Stil Empire das entscheidende Merkmal werden.

Bei solcher Verschiedenheit und selbst Gegensätzlichkeit in der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts ist es wohl klar, daß man dieselbe nicht als ein Ganzes mit einem einzigen treffenden Wort bezeichnen kann, also auch nicht mit dem Worte Rococo. Man würde am besten thun, dieses Wort als Benennung einer Kunstepoche ganz fallen zu lassen oder nur in dem Sinne zu gebrauchen, in welchem es entstanden ist, nämlich als spöttische Bezeichnung. Allein man hat sich heute einmal allgemein gewöhnt, eine Epoche der Kunstgeschichte damit zu kennzeichnen, und es bleibt nur übrig, diese Epoche richtig zu bestimmen und zu umgrenzen.

Welche Epoche dies nun ist, darüber werden wir nicht in

Zweifel sein, wenn wir der Ueberzeugung sind, daß das Wort Rococo sich von roc, rocaille ableitet, und wir zugleich bedenken, daß eben rocaille, dieses Stein- und Muschelwerk, das Hauptmotiv der Ornamentik im Stile der Regentschaft bildet. Nur für diesen Stil paßt somit das Wort Rococo. Damit ist auch die Zeitdauer bestimmt. Zwischen 1715 und 1720 entstanden, überdauert es die Regierung des Regenten und endet mit der Mitte des Jahrhunderts. Damit ist nicht ausgeschlossen, daß gelegentlich noch länger, zumal außerhalb Frankreichs, so auch bei uns in Wien, im Stile Rococo gearbeitet wurde, denn so sehr man auch überall in der europäischen Culturwelt dem Geschmacke Frankreichs folgte, so dauerte es doch immer eine Weile, bis man sich wieder vom Alten losmachte.

Der Umschwung des Geschmackes in den wenigen Jahren (1715—1723), in welchem Philipp von Orleans die Regierung führte, ist in den inneren, insbesondere socialen Verhältnissen Frankreichs wohl begründet. Ludwig XIV. hatte die ganze Gesellschaft Frankreichs im Zwange der Etiquette gehalten, der sich auch nicht lockerte, als der König alt, kränklich und fromm wurde. Vom Unglücke in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens verfolgt, besiegt im Kriege, vereinsamt in der Familie, zog er sich in die Stille der Gemächer zurück, entsagte den großen Festen, nicht aber dem Ceremoniel, wie es seine königliche Majestät zu fordern schien. Das Hofleben wurde öde und langweilig, die vornehme Welt blieb mehr oder minder aus und langweilte sich ebenfalls, denn eine Gesellschaft neben dem Hofe konnte, so lange Ludwig XIV. lebte, nicht existiren. Sie fühlte den Zwang, aber sie konnte ihn nicht durchbrechen. Wie der Geschmack sich in keiner Weise änderte fast ein halbes Jahrhundert lang, wie die Moden Jahrzehnte dauerten, ohne sich zu ändern, so der Hof, die

vornehme Gesellschaft, Sitte und Leben während der letzten fünfundzwanzig Jahre des alternden großen Königs.

Das wurde nun auf einmal anders mit seinem Tode. Hof und Gesellschaft waren vom Alp befreit, der Zwang war gebrochen, die Schranken gefallen, das Leben, bisher gedrückt und nunmehr befreit, trieb die Freiheit bis zu wilder Ausgelassenheit. Der Regent selber war ein Feind aller Etiquette, ein Freund vollständiger Ungenirtheit. Paris folgte seinem Beispiele. Es brach jene Zeit der Orgien an, der Demoralisation, der Maitressenwirthschaft, der Entwürdigung königlicher Majestät, die mit dem Untergange des Königthums und der ganzen vornehmen Gesellschaft Frankreichs enden sollte; sie brach unter der Regentschaft hervor wie ein zurückgehaltener Strom, der die Dämme zerreißt, um dann langsamer sich auszubreiten. Mißachtung jeder Sitte, Schwindel, Geldgier, offene Schamlosigkeit, Unnatürlichkeit kennzeichnen die Epoche des Regenten. Und doch war es dieselbe Gesellschaft, welche in feinster Sitte aufgewachsen war und einer schönen und geistvollen Litteratur sich erfreute, die in eben diesen Jahrzehnten nur zunahm an Geist, Witz, Scharfsinn und Reichthum der Gedanken, freilich auch an Rücksichtslosigkeit der Sprache wie der Ideen.

Aus diesem Geiste der neuen Epoche entstand auch der Umschwung der Kunst oder, wohl richtiger gesagt, des Geschmackes, denn nicht die ganze volle Kunst folgte, sondern die Wandlung ging nicht ohne großen Widerspruch vor sich und ließ Zweige der Kunst, wie z. B. die Architektur, fast unberührt. Das eigentliche Reich des neuen Stiles war das Kunstgewerbe, überhaupt die decorative Kunst, die Gegenstände, wo mehr das Gefallen des Publikums als Wille und Verstand des Künstlers entscheiden. Hier erging sich die neue Stilart mit der gleichen Freiheit und Ungebundenheit, welche

sich die Gesellschaft unter dem Regenten erlaubte, hier ließ sie allen Launen die Zügel, mißachtend jede Regel, jedes Gesetz, welches sonst der künstlerischen Phantasie Maß und Ziel bestimmt hatte. Keine Stilart irgend einer Zeit kann sich mit dieser an Willkür, an Formlosigkeit messen, wie keine Epoche in diesen modernen Jahrhunderten mit der Zeit des Regenten an den gleichen Eigenschaften.

So ist das Rococo die eigenste Schöpfung dieser Epoche, in vollständiger Uebereinstimmung mit ihren Charakterzügen. Damit ist nun aber nicht gesagt, daß, was diese Epoche künstlerisch hervorrief und was auch als ihr eigen gelten muß, völlig neu gewesen sei. Wie immer bei solchem Wechsel in der Cultur- und Kunstgeschichte ist es auch hier nur eine Umbildung schon vorhandener Formen und Motive oder die Ausbildung von Keimen und Richtungen, die noch verborgen waren und nun zur Herrschaft gelangten. Im neuen Rococo ist beides vorhanden. Einmal ist das Rococo so zu sagen das letzte Kapitel, die Katastrophe einer Erzählung, der Schluß einer Entwickelungsreihe, der aber nach seinem Charakter als die Entartung oder Verwilderung dieser Richtung gelten muß. Wenn die Grazien an der Wiege des Rococo gestanden, so haben sie es mit sehr zweifelhaften Gaben beschenkt. Zum anderen sind die Ornamentmotive, welche vor allem die charakteristischen Züge des Rococo bilden, auch bereits hundert Jahre früher vorhanden, aber die Anwendung, welche die Kunst des Rococo von ihnen macht, und die Umbildung, welche sie mit ihnen vornimmt, sind ganz ihr eigen.

Was den ersten Punkt betrifft, welcher das Rococo als den Schluß als die letzte Epoche einer Entwickelung erscheinen läßt, so muß man, um das zu begreifen, sich eben den Gang der Entwicklung vorstellen. Gegen den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts spaltete sich die Renaissance, zunächst und am

deutlichsten erkennbar auf dem Gebiete der Architektur, in zwei Richtungen, welche durch das siebzehnte Jahrhundert hindurch immer mehr aus einander laufen. Die Richtungen nehmen ihren Ausgang einerseits von Michelangelo, andererseits von Palladio. Dieser Architekt vollendet die Kunst der Renaissance, insofern sie auf dem beruht, was man damals von der antiken Kunst gelernt hatte und lernen konnte. Seine Richtung vertritt die Formen, die Regeln, das Maß der classischen Kunst, die Regeln nach Vitruv, das Maß nach den Messungen, die man an den Monumenten in Italien angestellt hatte, die Formen desgleichen nach dem, was man gefunden oder ausgegraben hatte. Man irrte insofern, als man damit im Besitze der echten antiken Kunst zu sein glaubte, während doch alle Studien und Principien nur in der abgeleiteten römischen Kunst ruhten. Man wußte es nicht besser, denn echt griechische Bauwerke, wie die Tempel von Pästum und von Athen, hatten die gelehrten Künstler noch nicht gesehen und nicht gemessen. Dieser Richtung gegenüber, welche die Festigkeit der Regel und eine gewisse Gelehrsamkeit zur Grundlage hat, vertritt Michelangelo die Freiheit des genialen Künstlers, welche sich über die erlernten und gelehrten Regeln hinwegsetzt, und in dieser Freiheit bewegten sich seine Nachfolger. Man kann das keine Schule nennen, denn diese Richtung ist eben die Unabhängigkeit von der Schule, aber es ist eine Richtung, so geschlossen und so bedeutend, daß sie der ganzen architektonischen und ornamentalen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts den Namen gegeben hat. Es ist die Kunst und der Stil des Barocco.

Das Barocco in dem Sinne gefaßt, ist in Wirklichkeit also nur *eine* Richtung in der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts. Neben ihr geht die gelehrte, an den Regeln, an der Classicität der antiken Kunst festhaltende Richtung, welche auf Palladio und seine litterarisch-künstlerischen Zeitgenossen wie Vignola

und Serlio schwört. Die Bücher über die fünf Säulenordnungen bleiben fortwährend ihre Gesetze. Und zwar ist es ganz besonders Frankreich, wo diese Richtung herrscht, so sehr, daß ein neuerer Geschichtschreiber der Architektur wohl gesagt hat, die französische Kunst kennt das Barocco nicht. Das ist richtig, wenn man bloß von der Außenarchitektur spricht, denn alle bedeutenden monumentalen Bauwerke Frankreichs dieses Jahrhunderts und noch des achtzehnten, das neue Louvre, bei dessen Concurrenz Bernini gegen Perrault unterlag, die Schloßbauten von Versailles und so vieles andere bis zum Invalidendom gehören der palladianischen Schule an. Was in England gleichzeitig gebaut wurde, ist rein palladianisch und führt auch diesen Namen, ebenso sind es die älteren Monumentalbauten in Deutschland, wie die Rathhäuser von Augsburg und Nürnberg, die älteren Bauten sage ich, denn alsbald brachte der dreißigjährige Krieg auf lange Zeit einen Stillstand.

Die barocke Kunst dagegen blühte vorzugsweise in Italien, wo sie entstanden war. Hier schufen Bernini und Borromini ihre wie immer willkürlichen, doch in ihrer Art genialen Bauten. Berninis berühmter Hochaltar in St. Peter zu Rom sieht schon aus fast wie eine Schöpfung des Rococo. Borrominis Kirche San Carlo alle quattro fontane in Rom krümmt sich in allen Linien und Gliedern einwärts und auswärts, als wolle sie geradezu aller Gesetze, aller Regeln spotten. Das Höchste aber in dieser Richtung leistet Guarino Guarini, der in San Gregorio in Messina selbst den Thurm dreht, als wäre er ein nasses Handtuch.

Diese Richtung, wie gesagt, schlugen die französischen Architekten nicht ein, wohl aber gingen sie den gleichen Weg wie die italienischen Barock-Künstler in der Innendecoration. Hier war in Italien der führende Meister Pietro de Cortona,

der, Maler und Architekt in einer Person, wie Bernini und Borromini Architektur und Sculptur vereinigt hatten, diesen beiden großen Barock-Künstlern als der Decorateur zur Seite tritt, als der Schöpfer der Innendecoration für den Barockstil. In der Ausschmückung von Kirchen- und Palasträumen strebt er nach dem Ungewöhnlichen und verbindet malerische, plastische und architektonische Motive zu der stärksten Wirkung, ohne sich um Regel und Gesetz zu kümmern. Die größte Freiheit in der Bewegung seiner plastischen Figuren, die tiefsten Schatten neben grellen Lichtern, reiche Vergoldung, schwere Malerei nebst der Willkür in der Bildung der ornamental verwendeten Formen, das vereint sich zu seinen überreich decorirten Plafonds. Und darin fand Pietro da Cortona einen ausgezeichneten, gleich genialen Nachfolger in Frankreich, in dem Maler Charles Lebrun, der für Ludwig XIV. und seine Epoche der Schöpfer der französischen Innendecoration wurde.

So war der Weg und das Gebiet gegeben, auf welchem in Frankreich das Rococo erst werden konnte, auf welchem es entstehen konnte trotz der Nüchternheit und Regelmäßigkeit der gleichzeitigen Architektur, trotz der gelehrten und schulgerechten Architekten, welche sich bald der neuen Stilart entgegenstellten. Es bedurfte eben nur der Entfesselung aus den Schranken, welche der alternde König Ludwig XIV. der Gesellschaft auferlegt hatte, es bedurfte nur der Verwilderung der Sitte unter der Regentschaft Philipps von Orleans, um die Decoration des Barockstiles in das Rococo hinüberzuführen. Und wieder waren es auch hier, wenn nicht italienische, doch in Italien gebildete Künstler, welche vorangingen und die Schöpfer des Rococo in Frankreich wurden. Der Zusammenhang stellt sich also in klarer Weise dar: das Rococo ist der Schluß jener Richtung der individuellen künstlerischen Freiheit, welche mit Michelangelo beginnt und zum Barockstile sich aus-

bildet, und zwar der Schluß als formelle Entartung und Verwilderung, hervorgerufen durch die gesellschaftliche, sittliche, auch geistige Zügellosigkeit, welche nach der Vereinsamung, nach der Oede und grämlichen Frömmelei des großen Ludwig unter der Regentschaft hereinbrach.

Ist dieser Gang culturgeschichtlich nachweisbar, so ist er es auch ebenso in den Veränderungen der künstlerischen Formen. Was die Eigenheit des Rococo bildet, ist schon in seinen wesentlichen Motiven aus vorausgegangenen Kunstformen herzuleiten. Gestützt auf die Ableitung des Wortes Rococo von roc, rocher, rocaille habe ich bereits das Fels- und Muschelwerk als das Haupterkennungszeichen angegeben. Allerdings ist es in Barock und Renaissance nie so angewendet worden, und doch findet es seine Begründung in der Vorliebe für tropfsteinartig oder mit Muscheln geschmückte Grotten, welche schon im sechzehnten Jahrhundert einen fast nothwendigen Bestandtheil der italienischen Gärten bildeten. Die Sitte nahm zu im siebzehnten Jahrhundert während der Herrschaft des Barockstiles, und ihr Motiv wurde nun als ein gezeichnetes, gemaltes oder plastisch in Stein oder Stucco ausgeführtes Ornament in die neue Stilart eingeführt. Es läßt sich auch gar nichts denken, was als Zierrath mit Geschmack und Sitte der Regentschaft in besserer Harmonie stände, als dieses durchaus formlose, unsymmetrische, unregelmäßige Gebilde, dessen Wesenheit eben in der scheinbaren Zufälligkeit, in der capriciösen Zeichnung der Formen besteht. Wie unter der Regentschaft die Sitte aus Rand und Banden schlägt, so dieses Ornament aus jeder Gesetzmäßigkeit und Ordnung.

Es ist aber dieses Stein- und Muschelwerk, wenn auch das charakteristische Kennzeichen, doch nicht das einzige ornamentale Motiv des Rococo. Es wäre auch für sich allein gar zu armselig. Das Rococo, wie schon gesagt, nimmt ver-

schiedene Motive und Ornamente der Vergangenheit in sich auf. Von dieser Art sind vor allem die decorativen Zeichnungen und Malereien Watteaus, die, so originell sie erscheinen, doch nur eine Umbildung der aus antiken Motiven entstandenen Arabesken Rafaels sind. Diese Arabesken und Grotesken lebten fort und fort, wenn auch mannigfach sich umbildend, durch das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert, und fanden noch am Schlusse des letzteren einen ausgezeichneten, mit Phantasie und Erfindung reich begabten Vertreter in Verain. An diesen knüpft Antoine Watteau, den man als den glänzendsten und eigensten Maler der Rococozeit betrachtet, mit seinen decorativen Compositionen an, Compositionen, welche als Füllungen für Wandpanneaux, Supraportenfelder, spanische Wände zur Ausführung in Malerei, Stickerei oder Weberei gedacht und bestimmt sind. Wie die alten Arabesken oder Grotesken, wie die gleichen Arbeiten seiner Vorgänger, so benutzt auch Watteau neben dem Stein- und Muschelwerke, das ihm und seiner Zeit allein zu eigen ist, für seine Decorationen die mannigfachsten Elemente, Figürliches und Ornamentales, Landschaften und Architekturen, die Gestalten der Mythologie und Allegorie, Griechenthum und Chinesenthum, die Geräthe und Instrumente der Künste und Wissenschaften, die Geräthe von Jagd, Fischfang und Landbau. Das alles und vieles andere wird in der Weise gestaltet, daß die Mitte gewöhnlich eine freischwebende Scene oder eine bedeutungsvolle Figur einnimmt, herum aber aus allen jenen Motiven eine Umrahmung oder Umrandung gebildet wird, welche keinen anderen Zusammenhang hat, als die Laune des Künstlers. Diese Anordnung ist gerade nicht neu, auch sie hat ihre Vorbilder; aber die Compositionen Watteaus sind mit solcher Phantasie erfunden, mit solcher Liebenswürdigkeit dargestellt, mit solcher Anmuth gezeichnet, daß sie nicht bloß ihn als eigenthümlichen

Meister kennzeichnen, sondern auch das Reizvollste sind, was das Rococo geschaffen hat, ja überhaupt zu dem Schönsten gehören, was die Kunst aller Zeiten auf dem ornamentalen Gebiete hervorgebracht hat. Sie machen ihren Erfinder zu einem classischen Meister, zu einem der großen Künstler, welche für alle Zeiten gelebt und geschaffen haben.

An die Vorzüge Watteaus reicht aber keiner seiner Zeit- und Kunstgenossen heran, vor allem nicht Oppenord (1672 bis 1742), der wohl als der Vater des Rococo gilt und der Zeit nach Watteau am nächsten steht, insofern beide noch aus der Barockzeit, aus der letzten Epoche Ludwigs XIV. hervorgingen. Oppenord, der zwanzig Jahre als Architekt und Zeichner in Italien gelebt hatte und dann in Paris vom Regenten als sein Hauptbaumeister und Gartendirektor angestellt wurde, war es vor allem, der die Biegung oder Umbildung des Barocco in das Rococo vollzog. Man kann es an seinen zahlreichen Compositionen verfolgen, wie er allmählich die schweren architektonischen Ornamente bricht und schwingt und von Symmetrie und Regel frei macht, wie er die geraden Linien schweift, die Regelmäßigkeit der Ecken in Unregelmäßigkeit verwandelt, wie er nach und nach immer stärker das Muschel- und Steinwerk einführt, bis er zum völligen Rococo kommt. Aber auch in seinen letzten Schöpfungen ist es ihm nicht gelungen, sich von der Schwere zu befreien, welche den Barock-Ornamenten angehört. Er bleibt schwer, derb, massig, ob er nun Ornamente oder Figuren zeichnet. Dennoch galt er der Zeit für ein großes Genie und ist auch ohne Zweifel einer ihrer Führer und der Bahnbrecher des Rococo gewesen.

Ebensowenig erreichte ein anderer berühmter Vertreter des Rococo die Grazie Watteaus, Mondon (le fils), obwohl er ganz ähnliche Compositionen schuf, welche in den

dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts in einem großen Kupferstichwerke von mehreren Bänden herausgegeben wurden. Von diesem Werke führt der vierte Band den Titel: „Neu inventirte Vorstellungen von Stein- und Muschelwerk mit chinesischen Figuren" oder französisch: „Livre de formes rocailles et cartels ornés de figures chinois." Man sieht, Wort und Bedeutung von rocaille war den Künstlern völlig bewußt und wurde in dem Sinne angewendet, wie wir es jetzt verstehen. Mondon macht vom Rocaille den wildesten Gebrauch.

Viel besser steht es nicht mit einem anderen überaus fruchtbaren und erfindungsreichen Künstler des Rococo, François Cuvilliés, der sich Architekt der Höfe von Baiern und Köln nennt. Bei ihm ist das Stein- und Muschelwerk überall das erste und vorragendste Motiv, ob er für Gefäße und Geräthe, für Möbel, für Wand, Thüren und Plafond, für Fächer, Rahmen oder spanische Wände zeichnet oder ob er, wie es im Rococo bräuchlich war, freie Compositionen entwirft, denen man weder Gedanken, noch Bestimmung ansieht. In diesen Compositionen vereinigt er alles, was überhaupt die Kunst als Motive zu benützen pflegt, große Bäume und zierlichste Pflanzen, Ranken und Blumen, schwebende Amoretten, rundliche Genien, Mascarons und Fratzengesichter, Grotesken und Arabesken, Geräthe, Instrumente, Embleme, Allegorien und mythologische Figuren, Satyrn und Faune und Pane, Mond und Sonne, wilde und zahme Thiere, Vierfüßler und Vögel, Landschaften, Architekturen, Ruinen, menschliche Scenen aller Art, heimische wie fremde Nationalitäten, unter welch letzteren die Chinesen sich der ganz besonderen Modekunst erfreuten. Indem nun diese Ingredienzen alle zu einem Potpourri vereinigt wurden, geschah damit dem vorwiegenden Charakterzuge dieser Zeit, der Launenhaftigkeit, vollauf Genüge, denn

wie die Zusammenstellung geschah, das war alles reine Caprice, ein sinnloser Zufall, zuweilen freilich auch geistreicher Witz. Das künstlerische Band war allein die Grazie in der Zeichnung, die bei Mondon und Cuvilliés nicht dem Reichthume, man kann kaum sagen, der Erfindung, vielmehr des Wechselspieles gleichkommt.

In dieser Eigenschaft, was die Anmuth, Feinheit und Liebenswürdigkeit der Zeichnung betrifft, reicht ein anderer Künstler des Rococo, Meissonier, wohl am nächsten an Watteau heran. Juste Aurèle Meissonier (1693—1750), geboren in Turin, war ebenfalls noch aus der Schule der italienischen Barockkünstler hervorgegangen, aber er kam nach Paris, als schon die Umbildung in das Rococo erfolgt war, dessen feinster und vollendetster Vertreter er werden sollte. Was die Gesellschaft des Regenten und der nachfolgenden Jahrzehnte an Geist, Laune, Grazie, Feinheit und Zierlichkeit besaß und in Formen dargestellt sehen wollte, das gelangte durch Meissonier zur künstlerischen Ausführung. Als er der Künstler der Zeit wurde, war die Schwere und Derbheit des frühen Rococo bereits überwunden und die andere Seite, die Zierlichkeit, oder richtiger Geziertheit, und die Feinheit und Geistreichigkeit, welche ja auch diesem Geschlechte in der ersten Hälfte der Regierung Ludwigs XV. zu eigen waren, gelangte zu ihrem Rechte. Regeln, Gesetz, Symmetrie, Zusammenstimmen der Gedanken und Motive gab es für Meissonier nicht; mit all den mannigfachen Bestandtheilen seiner Kunst trieb er sein freies, willkürliches Spiel, aber er trieb es mit Geist und Anmuth, mit jener Grazie, die man als echt französisch bezeichnen muß. Was die französische Kunst geleistet hat, ist nie französischer gewesen als in dieser Epoche des 18. Jahrhunderts.

Meissonier war es auch, der trotz alles Widerstrebens,

trotz der classicistischen Richtung, welcher alle französischen Architekten mit mehr oder weniger Strenge huldigten, das Rococo zum Stile der Außenarchitektur machen wollte. Sein Plan für die Kirche von St. Sulpice macht ein Princip daraus, die geraden Linien aufzuheben und Grundriß, Aufriß, Gesimse, selbst die Dachfirste in Convexen und Concaven zu verwandeln. Aber wie dieser Plan nicht zur Ausführung kam, so gelang es überhaupt nicht, das Rococo zu einem Architekturstile zu erheben. Dazu wäre es nöthig gewesen, alle die Grundlinien, selbst diejenigen, welche von der Construction und den statischen Gesetzen fest vorgeschrieben sind, der gleichen regellosen Willkür zu unterwerfen. Aber dieser „Commodenstil" hat niemals in Frankreich Beifall gefunden. Am meisten ist er noch in Deutschland zur Anwendung gekommen, aber auch hier beschränkt sich das Rococo der Außenarchitektur gewöhnlich auf Ornamente in Muschel- und Steinwerk oder unsymmetrisch geschweiften Linien, welche den starren architektonischen Gliedern angeklebt sind oder die Wandflächen überkleiden.

Das Rococo war seiner Entstehung nach ein rein ornamentaler Stil, ein Decorationsstil, nicht ein Baustil, und ist es bis an sein Ende gebieben. Sein Reich ist die Verzierung von Plafond und Wänden und vor allem die Kleinkunst, dasjenige, was wir heute das Kunstgewerbe nennen. Seine Aufgabe in der Verzierung der Innenräume erfüllte das Rococo, indem es vor allem in den Prunkgemächern die architektonische Eintheilung aufhob und an die Stelle der Säulen und Halbsäulen, der Pfeiler und Lisenen ein dünnes in Malerei oder Stuck ausgeführtes Stabwerk setzte. Dieses Stabwerk bestand aus hoch aufschießenden Pflanzenstengeln oder Rankenzweigen, die sich oben verästelten und verschränkten und mit Laub, Blüthen, Blumen, Amoretten und Vögeln und was immer

erfüllten. Waren es nicht Pflanzen, so war es in aufsteigender Umrahmung jenes Gemisch von Ornamentmotiven, wie es von Watteau, Cuvilliès, Meissonier und ihren anderen Kunstgenossen mit mehr oder weniger Grazie als Wand- und Füllverzierung gebraucht wurde.

Bei solcher Ornamentation gingen dann alle regelmäßigen Kunstformen zu Grunde oder wurden fast bis zur Unkenntlichkeit verwandelt. Dieses Schicksal traf vor allem ein in der Renaissance schon viel beliebtes Kunstmotiv, die Cartouche, das umrahmte Feld. Als bequemes Schmuckstück für jedes regelmäßige Feld, sei es an Wänden, an und über den Thüren, an Kasten und sonstigem Geräth aller Art, hatte die Cartouche so häufig Verwendung gefunden, daß die Künstler sich bemühten, ganze Bücher mit derartigen Entwürfen anzufüllen. Die Spätrenaissance und die Barockzeit hatten schon den Rahmen reich mit Schnörkelwerk umgeben, eben sowohl für malerische wie plastische Ausführung, aber sie hatten die reguläre Grundform gelassen. Nun kam das Rococo und, wie es überall nichts sehen konnte, was regelmäßig oder symmetrisch war, so schweifte es die geraden Linien, verbog die Ecken und machte so das Feld zu einer ganz willkürlichen Figur, welche die Regelmäßigkeit principiell auf das Aengstlichste vermied. Und damit nicht genug: was bisher noch den Charakter von geschnitzter, gedrehter, gemeißelter Arbeit getragen hatte, das wurde nun durch das Muschel- und Steinwerk ersetzt, und dieses wieder mischte sich mit menschlichen Figuren, mit naturalistischen Pflanzen, mit allen möglichen Gebilden der Kunst und der Gewerbe. Wiederum war es der geistreiche Einfall oder die capriciöse Grazie, welche diesen zahllosen Cartouchezeichnungen Reiz und Gefallen verleihen mußten.

Ihre Anwendung auf das Gewerbe war eine allgemeine.

Ueberhaupt beeilte sich das Kunstgewerbe aller Länder, das Rococo, sobald es einmal in Frankreich ausgebildet und zum Modegeschmacke geworden war, anzunehmen und in jeden Zweig einzuführen. Paris stand auf dem Höhepunkte seiner Modeherrschaft; was von ihm ausging, war Gesetz für den Geschmack; einen Widerspruch dagegen gab es noch nicht. So machten die Rococo-Ornamente alsbald ihren Siegeszug, und man möchte fast sagen, daß sie in Deutschland einen größeren Beifall und eine unbestrittenere Herrschaft fanden als selbst in Frankreich, wo sie die classicistischen Architekten gegen sich hatten. Ueppiger, blühender, schwungvoller ist das Rococo kaum je zur Darstellung gekommen als in den deutschen Fürstenpalästen oder in österreichischen Stiftskirchen. Beispielsweise sei nur an die Amalien-Burg bei München, an die bischöfliche Residenz zu Würzburg, an die Schlösser von Bruchsal und Brühl erinnert. Auch an Compositionen im Stile des Rococo haben sich deutsche Künstler vielfach und zahlreich betheiligt, und die Kunstwerkstätten von Augsburg, Nürnberg, Dresden, Berlin wetteiferten mit denen von Paris.

Gewöhnlich nennt man das Porzellan als denjenigen Zweig des Kunstgewerbes, welcher am meisten vom Rococo beeinflußt worden sei, ja Semper hat das Meißener Porzellan als den eigentlichen Schöpfer des Rococo bezeichnet, und andere, wie Zahn und Springer, wenn sie auch diese Schöpferkraft des Porzellans leugneten, haben doch die besondere Bedeutung desselben für das Rococo anerkannt. Das zeigt sich nun wohl, wenn man die geschichtlichen Daten vergleicht, als ein Irrthum. Das Rococo ist entstanden vom Jahre 1715 ab und dauert als herrschender Ornamentstil bis 1750; zwischen 1720 und 1725 ist es bereits völlig ausgebildet. Das europäische Porzellan nun ist allerdings einige Jahre früher erfunden und die Fabrik in Meißen im Jahre 1710 gegründet worden.

Aber diese Fabrik hatte zwanzig bis dreißig Jahre zu kämpfen, bis sie zur Blüthe kam, und als sie diese erreicht hatte, ging das Rococo fast schon seinem Ende entgegen. Die zweite Fabrik, die Wiener, wurde 1718 gegründet, und auch diese schwankte zwischen Leben und Sterben bis zur Mitte der Vierziger Jahre. Alle anderen Fabriken wurden erst um oder nach 1750 gegründet, und sie hatten alle mehr oder weniger den Kampf um das Dasein zu führen. Von dem colossalen Aufsehen, das, nach Springers Behauptung, die Erfindung und Einführung des europäischen Porzellans in der Welt gemacht haben soll, ist überall nichts zu spüren. Der Erfolg desselben war ein äußerst langsamer. Mit der Blüthezeit des Rococo fällt die Kindheit des Porzellans zusammen, und als das Porzellan sich wirklich aus seinem Kampfe hervorgearbeitet hatte, war das Rococo bereits als herrschender Stil gestürzt. Das Gleiche beweist auch die künstlerische Seite der Geschichte des Porzellans in dieser Epoche. Bis gegen das Jahr 1730 waren es chinesische Formen und chinesische Verzierungsweisen, welche dem Meißener Porzellan zum Vorbilde dienten. Diese Formen blieben auch nach 1730, während von dem an mit kleinen Bildern und Ornamenten eine gemalte Verzierung eintritt, welche allerdings als Ausfluß des neuen Rococo zu betrachten ist. Aber erst um die Mitte des Jahrhunderts treten auch in den Gefäßen jene unregelmäßigen, geschweiften, in den Randlinien ein- und ausgebogenen Formen auf, welche als wirkliche Rococoformen gelten müssen. Das eigentliche Rococo-Ornament, das Stein- und Muschelwerk, findet im Porzellan nur seltene und geringe Anwendung. Doch begleitet die Epoche des Rococo in ihrer zweiten Hälfte eine Erscheinung in der Geschichte des Porzellans, welche, wenn nicht nach den Formen, doch im Geiste mit dem Geschmacke und dem Charakter des Rococo und seiner

Gesellschaft im innigsten Zusammenhange steht, das ist die kleine Plastik, die Figuren, Statuetten, Gruppen in bemaltem Porzellan. Diese überaus zierliche, anmuthige, reizende Kunstweise, welche man in ihrer Art den Zeichnungen Watteaus an die Seite stellen kann, beginnt durch Kendler in Meißen erst in den dreißiger Jahren, also erst nach voller Ausbildung des Rococo. Obwohl auf der Geschmeidigkeit, auf der eminenten plastischen Eigenschaft der Porzellanmasse beruhend und so in gewissem Sinne unabhängig entstanden, müssen diese Figürchen und Gruppen als eine besondere Eigenthümlichkeit, wenn nicht des Rococo, doch der Rococo*zeit* betrachtet werden, um so mehr, als sie sich gänzlich umwandeln, sobald der Geschmack sich der erneuten Antike, dem Stil des Empire, zuwendet.

Wenn nun auch somit ein inniger Zusammenhang zwischen dem Rococo und dem Porzellan im achtzehnten Jahrhundert bestanden hat, so ist es doch sicherlich nicht richtig, daß das Rococo vom Porzellan geschaffen sei, noch daß dieses überhaupt einen bedeutenden oder wesentlichen Einfluß auf die Gestaltung des Rococo geäußert habe. Vielmehr ist das Umgekehrte richtig: Gegenstände und Verzierung des Porzellans zeigen sich unter dem Einflusse des Rococo, die Formen aber nur nach Maßgabe der besonderen Eigenschaften des Materiales.

In viel höherem Grade, und zwar zunächst der Wand- und Plafondbecoration, ist das Mobiliar vom Rococo beherrscht. Es erlitt durch dasselbe eine vollständige Umänderung, die allerdings in den letzten Jahrzehnten der Regierung Ludwigs XIV. sich bereits vorgebildet hatte. Es erscheint auch hier wieder das Rococo als eine Umwandlung, nicht als eine völlige Neubildung. Vorgebildet war die Umänderung, welche mit der Verzierung der Flächen und Füllungen am Holz-

möbel vor sich ging, indem Marqueterie und Politur an die Stelle der geschnitzten Ornamente traten. Den Anfang macht die kostbare Boule-Arbeit mit ihrer musivischen Kunst aus vergoldetem Metalle, Schildkrot und Elfenbein; dann folgt die Intarsia bloß aus farbigen Hölzern, deren Reichthum an Tönen und Farben durch den Import fremdartiger, tropischer Hölzer in außerordentlicher Weise vermehrt wird. Zeichnung, Ornamente, Gegenstände dieser Marqueterie halten sich an die Motive des Rococo. Auf den Tischplatten, in den Füllungen der Kasten, Commoden, Schränke, wo es nur bequeme Flächen gab, erscheint das Muschelwerk, Pflanzen und Blumen, die Chineserien, Hirten- und Liebesscenen, wie sie das Zeitalter liebt. Das bürgerliche Haus giebt sich auch bescheidener zufrieden, legt Fournierholz in wenigen Tönen und einfacher Zeichnung auf, polirt aber alle Flächen blank und glänzend.

Das ist aber nur die eine Veränderung, welche das Rococo am Mobiliar hervorruft oder vielmehr vollendet. Bedeutender noch ist die Einwirkung auf die Gestalt des Gerätheѕ, des Sitzmöbels und des Geschränkes. Hier löst sich alles Architektonische und Structive völlig in Ornament auf; Stützen, tragende und getragene Theile haben in diesem Sinne keine Bedeutung mehr, denn sie schweifen sich nicht bloß nach Belieben einwärts und auswärts, sie werden auch durch alle die verschiedenartigen Bestandtheile des Rococo-Ornamentes, zumal durch das Muschelwerk, vollständig ersetzt. So werden die Beine unter den Tischen, deren Platten sich natürlich ebenfalls schweifen, aus Felsen, Pflanzen, Instrumenten, Muscheln, Kinderfiguren, Musikanten, Chinesen, Schäfern und Schäferinnen, Göttern und Göttinnen, Liebespaaren, Thieren aller Art zusammengesetzt. Der Contour ist dabei gleichgültig, nur daß im Allgemeinen die geschweifte S-Linie eingehalten wird.

Bei dem Sitzmöbel hat die Schweifung von Lehne und Untergestell bereits in der letzten Zeit Ludwigs XIV. angefangen; sie wird nun zur Nothwendigkeit für Salon und Boudoir, welches letztere Gemach ebenfalls eine Neuerung dieser Epoche ist. Sie schafft zugleich eine ganze Anzahl neuer Gestalten des Sitzmöbels, wie Ottomanen, Divans, Causeusen, Duchesses, Longuechaisen, Sophas, Canapés, welche alle aus der alten einfachen, mit geraden Lehnen versehenen Bank hervorgehen. Das Gemeinsame aller ist die Verwandlung jeglichen zu Tage tretenden Holztheiles in Rococo-Ornament und die Schweifung der gepolsterten Theile, für welche der Rococo-Fauteuil das Muster bot. Für die Longuechaisen, Duchesses und dieses Genre war das Eigenthümliche, daß das eine Ende sich höher hob als das andere, aber so, daß alle Linien sich unregelmäßig schweiften und jegliche Spur von Symmetrie ängstlich vermieden war.

Wie das Sitzmöbel, so hatten auch die Kasten und Schränke eine Anzahl neuer Gestalten aufzuweisen, deren Entstehung durch den wachsenden Luxus, durch die reichere Ausstattung der Wohngemächer in Folge der Verfeinerung und des Dranges nach Bequemlichkeit im häuslichen und geselligen Leben hervorgerufen wurde. Dahin gehören die verschiedenen Arten der Schreibtische, der Bureaux und Secretäre, mit Schiebläden im unteren und verschließbaren Fächern im oberen Theile. Dahin gehört vor allem die Commode mit ihren Schiebläden, ihrer ausgebauchten Form und ihren kurzen geschweiften Beinen, ein in der Form durchaus unschönes, plumpes Stück Möbel, das aber doch für die Zeit so charakteristisch ist, daß man das Rococo wohl als den Commodenstil bezeichnet hat. Commodität, Bequemlichkeit war es, wonach diese geistreiche, aber erschlaffte Gesellschaft vor allem im Hause verlangte, und insofern mag man ihr sogar ein großes Verdienst zusprechen.

Bequemlichkeit und Behaglichkeit der Wohnung gehen in der That von dieser Epoche des Rococo aus, in welcher die Frauen regierten und die Politik im Boudoir gemacht wurde.

Das Rococo nahm der Wohnung das Leere und Kalte. Wie es den sonst so leeren Raum mit seinen Erfindungen an Sitz- und Standmöbeln ausfüllte, so schmückte und belebte es die Wände mit seinem zierlichen Geschränke, mit Consoletischen, reich geschnitzten Bild- und Spiegelrahmen, mit Pendulen und Consolen, auf denen Vasen, Uhren, Bronzestatuetten und Kunstwerke verschiedener Art standen; es stellte Silbergeräth und Leuchter, Candelaber, Girandolen von vergoldeter Bronze, dann auch Porzellangefäße und Porzellangruppen auf die Tische. War auch nicht alles Kunstwerk, so kam doch Fülle, Interesse, Schmuck in die unter Ludwig XIV. noch so öden und kahlen Räume.

Diesem Bedarfe kam nun ein besonderer Zweig des Kunstgewerbes zu Hilfe, der seine Entstehung für Frankreich dem Rococo verdankt und auch ein besonderer Stolz der französischen Industrie bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Das ist die Bronze-Industrie. Wie das gesammte Holzmobiliar auf den Glanz polirt war, so erhielt es zur Erhöhung dieses Glanzes Beschläge aller Art von vergoldeter Bronze, Schlüsselschilder, Handgriffe, Eckbeschläge, Bronze-Ornamente von oben bis unten. In zierlichem Rococo gehalten, in der Unregelmäßigkeit des Muschelwerkes, stellten diese Verzierungen in ihrer spitzigen, stachlichten ausbiegenden Art der Geschicklichkeit der Gießer und Ciseleure nicht geringe Aufgaben; aber die französischen Kunstarbeiter thaten denselben völlig Genüge, ja sie bildeten sich an ihnen heran zu Erzgießern und Ciseleuren, welche ebenso den feinsten und zierlichsten Gegenständen wie den größten Aufgaben der Plastik gewachsen waren. Sie

haben sich diesen Ruhm und die Geschicklichkeit noch heute bewahrt.

Aehnlich war es mit anderen Metallen. Das Silber im Kleinen, das Eisen im Großen vermochten all den capriciösen Formen unter dem Hammerschlage zu folgen, und so sah die Rococozeit Eisengitter und Eisenthore entstehen, welche durch den Reichthum der Ornamentik bei vollkommenster Technik des Schmiedens gerechte Bewunderung erregen. Andere Zweige des Kunstgewerbes erwiesen sich spröde dem Rococo gegenüber, z. B. das Glas, dessen starre Gefäßformen sich seinen Launen nicht fügten und nur in den eingeschliffenen Ornamenten maßvoll dem Stile der Zeit nachgaben. Nicht viel anders war es mit der Fayence-Industrie, welche neben dem Porzellan fortblühte. Der Widerstand lag im Materiale, nicht im Willen und Geschmack der Arbeiter.

Soweit eben das Material es zuließ, bildete das Rococo den herrschenden Stil im ganzen Kunstgewerbe, in der Ausstattung und Decoration der Wohnung, zum Theile auch, wenigstens ornamental, an dem Aeußeren der Gebäude. Selbst die Kirche beugte sich, ja es sind noch heute Altäre erhalten, welche an Wildheit und Formlosigkeit des Rococo alles überbieten, was je dieser Stil für Haus und Palast geleistet hat. Aber die Herrschaft war von kurzer Dauer. Um 1720 begonnen, endete sie bereits 1750. Im Jahre 1751 erschien in Paris ein Werk des Goldschmiedes Germain, „Livre d'ornements composés", welches bereits von Stein- und Muschelwerk frei ist. Es war damit das Rococo freilich nicht völlig abgethan, und zumal in Deutschland wurde noch längere Zeit darin gearbeitet, aber die leitende Gesellschaft hatte bereits dem neuen Geschmacke, dem wirklichen Stile Louis XV., gehuldigt.

Wie schon früher gesagt, bildet dieser neue Stil nicht eine

Fortsetzung oder Umbildung des Rococo, sondern eine ganz entschiedene Opposition. Man verwarf auf das bestimmteste alle die regellosen, gewundenen, verdrehten, „gefolterten“ Formen und Ornamente und verlangte Bildungen, Gestalten, für die man Festigkeit, Vernunftmäßigkeit und Einfachheit vorschrieb. Das Große und das Einfache wurde die Losung, und zwar nach dem Muster der Alten. Die Architekten der Akademie, die Classicisten, gelangten also zum Siege, unterstützt in ihrem Bemühen einerseits durch den mächtigen Einfluß der regierenden Dame Frankreichs, der Marquise de Pompadour, andererseits durch die Erneuerung der classischen Studien und die genauere und tiefere Kenntniß der griechischen Kunst.

Madame de Pompadour war selbst Künstlerin, sie zeichnete, radirte, stach in Kupfer und übertrug mit Vorliebe die Figuren und Gruppen antiker geschnittener Steine auf die Kupferplatte. Bei dieser Vorliebe konnte ein Gefallen am Rococo nicht bestehen. Sie schlug sich also auf die Seite des neuen Geschmackes. Gleichzeitig geschah es, daß die Ornamente Herculanums an das Tageslicht gebracht wurden, daß man echt griechische Tempel vermaß und herausgab, daß ein neuer Eifer für die classische Kunst erwachte, der eben so sehr wissenschaftliche wie künstlerische Werke hervorrief.

So kam es, daß der neue Stil Louis XV. sich auf Grundlage der griechischen oder griechisch-italienischen Kunst bildete, auf einer Grundlage, welche sich kaum schärfer im Contrast mit dem Rococo denken läßt. Freilich Madame de Pompadour war keine Aspasia, Ludwig XV. war kein Perikles, seine Künstler und seine Hofleute waren Franzosen und nicht Griechen, und der Geist des 18. Jahrhunderts, der Geist Voltaires und der Encyklopädisten, hatte nichts gemein mit dem goldenen Zeitalter Griechenlands. Was dabei herauskam aus dieser Verbindung französischen Geistes mit griechischer

Kunst, konnte nur ein französischer Geschmack sein. Das Zierliche, Feine, Leichte und Anmuthige durchdrang ihn völlig. Jedennoch trat Symmetrie und Construktion wieder an die Stelle der Willkür und Regellosigkeit, gerade Linien lösten die geschweiften ab, und Motive der griechischen Ornamentik drangen aufs neue in das Kunstgewerbe und die Decoration. Selbst Pflanzenmotive, Frucht- und Blüthengehänge, Blumenbouquets näherten sich der griechischen Art sie wiederzugeben.

Der Uebergang von Louis XV. zu Louis XVI. ist nichts anderes als der Fortschritt in dieser Richtung, zugleich allerdings mit fortschreitender Versteifung und Nüchternheit. Die griechischen oder antiken Motive mehren sich und bleiben als die herrschenden und fast einzigen übrig, da die Revolution das ganze Franzosenthum der Ludwige wie mit Einem Ruck auch aus der Kunst hinauswirft. So ist auch der Stil des Empire der Schluß der unter Ludwig XV. neu begonnenen Richtung, wie das Rococo der Schluß der Barockbewegung war.

Vom Rococo scheint längst nicht mehr die Rede zu sein, und doch sollte es noch ein Nachleben haben. Zum ersten Male geschah es nach dem Sturze des Kaiserreiches und des Empire-Stiles, daß es sich wieder einfand, wie um eine Lücke auszufüllen oder einen leergewordenen Thron zu besetzen. Es fand aber weder begeisterte Freunde, noch begabte Künstler, und mußte den Zeitgeschmack mit vielen anderen, gleichfalls erfolglosen Stilversuchen theilen. So in der ganzen ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Da kam die moderne Reformbewegung in der Kunstindustrie zu Gunsten der Renaissance und orientalischer Decoration, und auch die letzten Spuren des Rococo verschwanden aus jeglichem Gewerbe. Heute, nach kaum einem Vierteljahrhundert, stehen wir wiederum vor dem Versuche einer Neubelebung des Rococo. Kaum daß wir glauben, unsere moderne Renaissance gesichert zu haben, da

erschallt es von allen Seiten: Barock, Rococo, Louis XV., Louis XVI., selbst Empire. Wir sollen eben nichts für uns haben. Aber gerade die Schnelligkeit der Bewegung, welche in fünfzehn oder zwanzig Jahren das wiederholt, wozu die Kunstentwicklung selbst dreihundert Jahre gebraucht hat, gerade diese Schnelligkeit ist eine Bürgschaft, daß es auch mit dem modernsten Versuche des Rococo bald wieder zu Ende sein wird. Wenn wir den Begriff des Rococo in der geschichtlichen Beschränkung fassen, wie wir es gethan haben, so besteht der neueste Erfolg dieses Stiles fast nur in unregelmäßigen Schnörkeln, welche den Geräthen angeklebt werden, in einzelnen, mitunter fein ausgeführten Möbelstücken. Auf der ganzen Jubiläums-Ausstellung des Jahres 1889 im Wiener Prater war nur ein einziges vollkommen durchgeführtes Rococozimmer zu sehen, dasjenige im Pavillon von Portois und Fix. Anklänge und Motive, freilich im unreinen Gemische mit den anderen französischen Stilarten, sah man vielfach. Anders war es auch nicht auf der Kunstgewerbe-Ausstellung in München. Gefährlicher unserer modernen Renaissance sind die Stilarten, welche sich nach dem fünfzehnten und sechzehnten Ludwig benennen. Wie sie im Salon des neunzehnten Jahrhunderts niemals ganz verschwunden waren, so werden sie auch wahrscheinlich sich noch längere Zeit neben der Renaissance behaupten, hoffentlich aber nur *neben* der Renaissance, denn der Untergang dieser letzteren bedeutet nicht bloß den Untergang des reinsten und edelsten Kunstgeschmackes, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach auch den Untergang unserer so schön erblühten Holzschnitzerei. Kämpfen wir für die Renaissance, so kämpfen wir auch für diese; wir verzweifeln aber nicht am endlichen Siege, am Siege der wirklichen und echten Schönheit.

VII.

Der farbige Kupferstich als Spiegelbild seiner Zeit.



1. Gesellschaft und Kunst im achtzehnten Jahrhundert.

Die französische Gesellschaft im achtzehnten Jahrhundert, das ist der verlorene Sohn in der Geschichte des Menschengeschlechts, nicht der einzige freilich. Sorglos, unbekümmert um die Zukunft, führte sie wie dieser ein Sündenleben, leichtfertig, lustig verschwendete sie sozusagen ihr Erbtheil, Geist und Kraft, unter der Herrschaft schöner Frauen, im Genuß mit ihnen. Dann kam die Zeit der Noth, da die Kraft erlahmt, das Erbtheil verschwendet war. Nun büßte sie ihre Sünden in der Zerstreuung, unter Armuth und Entbehrung, herumirrend in der Fremde, unter dem Beil des Henkers. Reuig endlich, nach überstandener Noth, kehrte sie ins Vaterhaus, in das schöne Frankreich zu neuem, zu geordnetem Leben wieder zurück.

Am Ende des siebzehnten und noch im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts hatte sich die französische Gesellschaft den Zwang der Etiquette, des strengsten Hofceremoniells müssen gefallen lassen. Der alternde Ludwig XIV., der Meister

gemessener Lebensformen und Anstandssitten, hielt sie in engen Schranken, welche die Leidenschaften nicht zum Durchbruch an die Oeffentlichkeit kommen ließen. Mit seiner Madame de Maintenon war er sogar bestrebt, die Gesellschaft fromm, religiös zu machen. Wenn er auch nur die Scheinheiligkeit erreichte, die äußere Uebung kirchlicher Gebräuche, so dämmte er doch das Hervorbrechen des Unglaubens, der Irreligiosität und hielt die Welt, diese Welt in Zucht und Anstand.

Es dauerte aber nur so lange er lebte. Kaum hatte er sein Haupt zur ewigen Ruhe gelegt, so erfolgte gleich einem Vulcane der Ausbruch wilder Leidenschaften und sprengte die Decke, welche die königliche Allmacht, die Hofsitte, mürrisches und frömmelndes Alter auf die vornehme Gesellschaft Frankreichs gelegt hatte. Unter der kurzen Herrschaft des Regenten, des leichtsinnigen, dem Vergnügen ergebenen Philipp von Orleans, fielen alle Schranken, die Zügel wurden losgelassen, Geldgier, Speculationssucht, Sittenlosigkeit und Lasterhaftigkeit stürzten allen äußeren Anstand, alle Etiquette um. Es war eine wilde Zeit, was Tugend und Sitte betrifft; Liebesorgien und Actienfieber waren die Triebfedern in der vornehmen Pariser Welt, bis das letztere wenigstens, die Geldgier, die Gewinnsucht, in einem schrecklichen Krach ein rasches Ende fand.

Die Gesellschaft war gewarnt, aber durchaus nicht bekehrt. Um nichts gebessert, was die Moral betrifft, ging sie in die Zeit der Selbstregierung des fünfzehnten Ludwig hinüber. Die Sittenlosigkeit blieb, aber die Sitte wurde eine andere. Frei und frech, wie sie unter dem Regenten geworden war, erhielt sie wieder, wenn nicht gerade Zwang, doch gewisse Schranken des äußeren Anstandes, ja mehr als das. Die Frau nahm das Scepter der Sitte in ihre Hand und unter ihrer Herrschaft konnte die Rohheit nicht so fortbestehen, die

Lebensformen mußten sich verfeinern, wenn nicht Sittlichkeit, doch Sitte wieder kommen. Zwar blieben Venus und Amor die Götter dieser Gesellschaft, die einzigen, um welche sich scheinbar das Leben drehte, war es ja die „Maitresse“, welche die Herrschaft in Händen hatte, aber um diese unendlich und unzählig gefeierten Gottheiten kreiste das Leben mit Geist, mit Grazie, mit Kunst, selbst mit Poesie.

Das Pariser Salonleben trat in seine schönste und reichste Blüthezeit. Unendlich viel Geist wurde im Salon verschwendet, vielleicht unfruchtbar vergeudet, aber nie zuvor und auch wohl kaum später erlebte er desgleichen. Die tiefsten Denker, die reichsten Köpfe gaben in ihm aus als wohlgeprägte Münze, was sie zu geben hatten. Philosophen und Gelehrte — sie glichen wenig denen von heute — schlossen Freundschaft mit den schönen, vornehmen und geistvollen Damen. Das gehörte zu den charakteristischen Erscheinungen dieser Zeit. Denker, Dichter und Künstler lebten als ihresgleichen mit ihnen, der Salon war nicht ohne sie. Wie die Frauen herrschten, nahm auch die Kunst weiblichen Charakter an. Die Künstler lebten, arbeiteten, schufen für sie; die hohen Damen hielten sich ihre Leib- und Hofkünstler, gaben ihnen Ateliers in ihrem Hause, förderten sie mit ihrer Gunst, verkehrten und lebten mit ihnen, und wollten, dargestellt von ihnen auf der Leinwand, in Erz und Marmor, mit dem Grabstichel, durch sie der Unsterblichkeit, der Ewigkeit versichert sein. Madame de Pompadour zeichnete selber und arbeitete mit dem Grabstichel, die Gräfin Dubarry schickte ihren Bruder nach Italien, damit er als General-Intendant der schönen Künste nach Frankreich zurückkehre. Leben und Kunst wurden weiblich, weiblich in der Manier, weiblich im Geiste; das Leben wurde fein, die Sitte galant, die Kunst glatt, elegant, liebenswürdig, anmuthig.

Das Bild hat aber auch seine Kehrseite. Die Menschen dieser Zeit, das heißt zunächst die Franzosen und Französinnen, die Pariser und Pariserinnen und wem es gelang in anderen Ländern nachahmend ihnen ähnlich zu werden, waren unwahr, unnatürlich; sie waren eitel, gefallsüchtig, und ihre Eitelkeit ging auf falschen Wegen. Man braucht sie nur anzusehen in den zahlreichen und vortrefflichen Bildern, die gepuderten Perrückenköpfe, die hochgeschminkten Wangen, die gestickte, zierliche und gezierte Kleidung der Herren, ihr glattes Gesicht, die Reifröcke der Frauen, die gestelzten Seidenschuhe, ihre weißen Frisuren, die zu erstaunlicher Größe und unglaublich grotesken und bizarren Formen heranwachsen sollten — man braucht sie nur anzusehen, um sich zu überzeugen, daß alles unecht, unwahr ist, daß Geschmack und Natur in vollem Widerstreit mit einander stehen. Verloren ist der Sinn für reine und edle Formen, verloren wahre und richtige Empfindung, verloren die Natürlichkeit in allen Formen und Aeußerungen des Lebens. Und so wie die Menschen und das Leben, das Denken und Empfinden, so auch die Kunst, die französische Kunst.

Und doch ist die Kunst dieser Epoche echt und wahr. Freilich nicht im idealen, nicht im absoluten Sinne. Sie hat keinen Praxiteles, keinen Rafael geschaffen. Das wollte sie auch gar nicht. Was waren ihr die Griechen, was die classischen Maler der Renaissance? Zwar die französischen Maler und Bildhauer gingen nach Rom, dort die Meisterwerke der Vergangenheit zu studiren, aber sie kamen französischer zurück, als sie gegangen waren. Ihre Gottheiten standen in den Gärten von Versailles; es waren die Meisterwerke von Coysevox und Coustou. Ihre Modelle suchten und fanden sie in Paris, in den Frauengestalten, wie sie dieselben sahen, mit oder trotz Reifrock und Corset; ihre weiblichen Ideale waren

Jeanne de Dubarry und ihresgleichen, die schönen Maitressen, die Damen des Hofes, die Schönheiten der Bühne. Von daher stammten ihre Grazien, ihre Venus, ihre rosigen, wohl gerundeten, grübchenreizenden Hirtinnen. Und darum ist diese französische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts echt und wahr, weil sie nicht in der Ferne, nicht in grauer Vergangenheit sucht, sondern genau das darstellt, was sie sah und wie sie es sah. Sie ist echt und unecht, falsch und wahr zugleich. Sie ist durch und durch französisch, pariserisch vom achtzehnten Jahrhundert, falsch wie diese Gesellschaft und wahr wie diese. Die eine wie die andere, die Gesellschaft wie die Kunst, wollen nichts anderes sein, als was sie sind, französisch in Geist und Fleisch. Und darum wird diese Kunst fort und fort ihren Reiz behalten, und, wie oft auch verkannt, doch immer aufs neue wieder ihre Anziehungskraft bewähren, immer wieder als das treueste Spiegelbild einer interessanten Periode in der Geschichte der Menschheit Geist und Auge fesseln.

Erkennen wir die Züge der Zeit in jedem Zweige der Kunst, im fleischgewordenen Marmor, im eleganten Portrait, in der scheinheiligen Frömmigkeit des religiösen Gemäldes, in der falschen Farbenstimmung der Landschaft, in den fein und zierlich, aber capriziös geformten Werken der Kunstindustrie, so ist es doch ein besonderer Kunstzweig, der diese Zeit und diese Gesellschaft am treuesten und genauesten wiederspiegelt, ein Zweig, den die Zeit sich selber geschaffen hat, als ob sie seiner bedürfte. Das ist der farbige Kupferstich, der mit ihr entsteht und mit ihr vergeht.*)

Der farbige Kupferstich blieb aber nicht Frankreich allein. Dieses Land konnte nichts sein Eigen nennen, was nicht

*) Veranlassung und reiches Material zu dieser Studie bot die Ausstellung farbiger Kupferstiche im österreichischen Museum vom Februar bis Mai 1892.

anderswo nachgeahmt wäre. Insbesondere war es England, das diesen Kunstzweig lebhaft aufnahm, aber in einer eigenen Weise übte. Was in anderen Ländern desgleichen geschah, z. B. in Wien, ist zu unbedeutend, um in einer technischen oder geschichtlichen Darstellung dieses Kunstzweiges in Frage zu kommen. Wir haben es daher im Folgenden nur mit Frankreich und England zu thun.

---

2. Technische und künstlerische Geschichte des farbigen Kupferstichs.

Technisch genommen, besteht die Aufgabe des farbigen Kupferstichs darin, das in Farben ausgeführte Bild, das Gemälde, in eine Vervielfältigungskunst zu verwandeln. Der Kupferstich ist seiner Natur nach eine Schwarzkunst, d. h. eine Kunst, deren Wirkung auf dem Contrast, auf der Abstufung von Schwarz und Weiß, von Schatten und Licht beruht. Wenn man von einem „Farbenstich“ redet, so meint man damit nur eine malerische, mehr kräftige Behandlung im Gegensatz gegen den Cartonstich, der, schwach im Effect, nicht viel mehr giebt als die contourirte Zeichnung. Etwas anderes ist der „farbige Kupferstich“, ein Stich, der seine Darstellung, sein Bild in den natürlichen Farben des Gegenstandes wiederzugeben trachtet.

Das Bedürfniß eines solchen, die Umwandlung eines schwarzen Blattes in ein farbiges, war wohl längst gefühlt worden. Allein nur der Holzschnitt hatte es, fast von Anfang an, versucht, jedoch nicht mit der Tendenz einer der Natur entsprechenden Wiedergabe. Die alten Meister des

Holzschnitts in der Renaissance, Italiener wie Deutsche, waren bestrebt gewesen, den so populär gewordenen Holzschnitt malerisch, farbig zu machen, was sie erreichten und ausbildeten, war aber nur das s. g. Clairobscur, die Darstellung in zwei oder drei Farben, welche nicht die Naturfarben des Gegenstandes waren. Man druckte zunächst eine Platte auf die andere, von denen die eine die Zeichnung in Schwarz ergab, die andere einen dunklen, braunen, grauen, grünen oder gelben Ton, aus welchem die Lichter ausgeschnitten waren, darüber legte. Die Darstellung bestand also aus drei Tönen, aus Schwarz, aus dem farbigen Mittelton und aus Weiß. Fügte man durch eine dritte oder vierte Platte neue Töne hinzu, wie alsdann geschah, so änderte das an der Sache nichts: immer war das Resultat nur eine Zeichnung in verschiedenen Tönen, kein die Natur nachahmendes Gemälde. So war die Art, wie der farbige Holzschnitt von den deutschen und deu italienischen Meistern, von Lucas Kranach, Hans Burgkmair, Dürer und seinen Schülern und dann später in den Niederlanden durch Heinrich Goltzius und Christoph Jegher geübt wurde. Letzterer arbeitete insbesondere für Rubens, der den im Untergange begriffenen Holzschnitt wieder zu beleben trachtete. Vergebens, der Holzschnitt ging als Kunst im siebzehnten Jahrhundert unter, um erst im neunzehnten als solche wieder zu erstehen.

In dieser Zwischenzeit blühten der Kupferstich und die Radirung. In ihrem Aufblühen tauchte der Gedanke auf sie farbig zu machen, nicht in dem Sinne des Clairobscur, sondern in dem Sinne einer Nachahmung des Gemäldes. Die Versuche aber waren so vereinzelt und blieben so erfolglos, daß es nicht nöthig ist von ihnen weiter eingehend zu reden. Es sei nur das gesagt, daß die Methode darin bestand, die Farben auf die gravirte oder die radirte Platte aufzutragen,

gemäß dem Bilde, und alsdann durch einen Abdruck von der so gefärbten Platte das fertige Blatt auf einmal herzustellen. Es war insoferne keine andere Methode als diejenige, welche später von den Engländern bevorzugt wurde.

Als der eigentliche Erfinder des farbigen Kupferstichs gilt ein Frankfurter, Jacob Christoph Le Blon (geboren 1667, gestorben 1741 in Paris), der, als Maler und Kupferstecher lange in verschiedenen Ländern beschäftigt, mit seiner eigentlichen Erfindung aber erst in seinen letzten Jahren in Paris zur Ausübung und zur Anerkennung kam. Le Blon ging gleich auf das höchste Ziel los, auf die Vervielfältigung des Oelgemäldes in möglichst vollkommener Copirung. Er schreckte nicht vor Rafael zurück, nicht vor lebensgroßen Portraits, wie nach van Dyck (Portrait des Rubens), nicht vor historischen Gemälden, deren er mehrere nach italienischen Meistern ausführte. Mit ihnen freilich traf er noch nicht den Geist der Zeit, insbesondere nicht den der Pariser. Dies war seinen Nachfolgern vorbehalten.

Le Blons Methode bestand in der Anwendung mehrerer, je für eine Farbe zugerichteter Platten, welche nach einander auf das Papier aufgedruckt wurden, so zwar, daß die über einander gelegten Farben die Uebergänge und durch ihre Vermischung neue Farbentöne ergaben. Und hier kam ihm eine schon im siebzehnten Jahrhundert gemachte Erfindung in der Bereitung der Kupferplatte, die Schwarzkunst oder die Schabmanier, zu Hilfe.

Man schreibt diese Erfindung einem Offizier zu, Ludwig von Siegen, der in hessischen Diensten stand. Nach seiner Manier wird die ganze Kupferplatte mit einem kleinen Instrumente, einer mit Stacheln versehenen „Wiege“, gleichmäßig rauh gemacht, so daß ein Abdruck derselben eine gleich schwarze, sammtartige Fläche ergeben würde. Auf dieser rauh gemachten

Platte wird nun Zeichnung wie Modellirung, Schatten und Licht dadurch hervorgebracht, daß mit einem Schabeisen die Rauhheit ganz oder theilweise, vollständig oder unvollständig hinweggenommen wird. Dadurch entsteht das Bild in weichen, abgestuften Tönen; das höchste Licht ist dort, wo das Rauhe vollständig hinweggenommen ist. Es giebt keine scharfen Conturen, keine Linien, nur sanfte Uebergänge. Diese Manier gab nun die Möglichkeit einer in Farben abgestuften Modellirung, wie sie das Oelgemälde besitzt, im Gegensatz zum Holzschnitt, zum Linienstich oder zur Radirung, welche ihre Wirkung doch immer durch Linien hervorbringen. Le Blon bediente sich dreier Platten, und zwar für Roth, Blau und Gelb; einen Unterdruck in Schwarz benutzte er nicht, um nicht den Charakter des Gemäldes zu verlieren. Durch den Unterdruck oder die Vermischung seiner Farben brachte er in der That die Wirkung des Oelgemäldes hervor.

Le Blon hatte im Jahre 1740 ein Privileg auf seine Kunst erhalten, aber er kam nicht mehr viel zur Ausübung, denn schon im Jahre 1741 starb er. Als sein Hauptwerk mag das lebensgroße Portrait Ludwigs XV. gelten, das ebenso rein in der Zeichnung wie schön in der Farbe ist. Seine Schüler führten die Kunst weiter. Der älteste unter ihnen war Jacques Fabien Gautier Dagoty (geboren 1717, gestorben 1785), der aber auf anatomische Tafeln, die er in farbigem Stiche ausführte, zuviel Zeit verwendete, um nicht seinem Sohne Edouard die Palme in der Le Blonschen Manier zu lassen. Mehrere seiner Söhne übten die neue Kunst. Es wird einer Louis Charles genannt, ein anderer zeichnete mit den Buchstaben J. B. A. Jedenfalls der bedeutendste war Edouard, obwohl er nur ein kurzes Leben hatte. Geboren 1745, starb er bereits 1784. Auf seinem von Lasinio nach seiner eigenen Manier farbig gestochenen lebensgroßen Portrait wird er so-

gar als der Erfinder des farbigen Kupferstichs mit mehreren Platten bezeichnet. Was vielleicht sein Eigen war oder zuerst von ihm geübt wurde, das war die Hinzufügung einer vierten Platte, welche einen schwarzen Untergrund ergab. Edouard Dagoty erreichte die höchste Vollkommenheit in der Le Blonschen Manier, d. i. in der Wiedergabe des Oelgemäldes, wie vor allem aus jenen zwölf Bildern der Galerie Orleans zu ersehen ist, welche einen Cyclus mythologischer Gegenstände, meist mit nackten Frauengestalten, darstellen. Unter ihnen befindet sich eine Venus von Titian, die Leda und der bogenschnitzende Cupido von Correggio, eine Venus Anadyomene, eine Bathseba im Bade. Ihm wird auch ein berühmtes Portrait der Gräfin Dubarry mit ihrem Mohren Zamore zugeschrieben, das, in Le Blonscher Manier ausgeführt, übrigens auf einem Blatte auch die Bezeichnung J. B. A. Dagoty trägt.

Als Edouard Dagoty diesen Cyclus arbeitete, war seiner Technik längst eine andere zur Seite getreten, und man hatte auch bereits ein anderes Genre von Gegenständen angeschlagen und in Mode gebracht, für welches die Manier der Wiedergabe des Oelgemäldes zu schwer und zu solide war. Das waren die galanten Scenen und das Schäferleben, und die Technik, welche sich besonders dafür empfahl, war das Pastellgemälde mit der verwandten Kreidezeichnung.

Das Pastellgemälde war bekanntlich beliebte Mode jener vornehmen Gesellschaft geworden und ebenso die mit mehreren farbigen Stiften ausgeführten Handzeichnungen, welche damals zahllos von den Pariser Meistern für die Mappen der Sammler und Kunstfreunde geschaffen wurden. Der farbige Kupferstich erhielt also auch die Aufgabe diese Manieren nachzuahmen und ihre Werke zu vervielfältigen.

Es ist das Eigenthümliche des Pastellgemäldes und der

Kreidezeichnung, daß der Stift, sich bei der Arbeit abstumpfend, immer breitere Striche macht und gleichsam ein Korn auf dem Papiere zurückläßt. Beide Eigenschaften nun, die Strichlage wie das Korn, mußte der farbige Stich treu wiedergeben, sollte die Nachahmung eine vollkommene sein. Während die Le Blonsche Manier die Striche vermied, mußten sie in der neuen Manier erscheinen wie auf der Originalzeichnung. Um zu diesem Resultat zu gelangen, wurde ein kleines Instrument erfunden, die Roulette, ein Rädchen mit scharfen Spitzen und einem Stiele daran, mit welchem man Striche machen konnte, schmäler oder breiter wie mit dem Kreidestift. Die Stacheln gruben sich in den Firniß ein und ihre Spuren wurden dann in das Metall eingeätzt. Diese Manier war es, mit welcher die zahllosen Zeichnungen und Pastelgemälde Bouchers, Huets und anderer Meister der pastoralen und galanten Scenen vervielfältigt wurden, mit einer Treue bis zum Verwechseln der Originale.

Man schreibt die Erfindung einem Graveur François zu, der zuerst im Jahre 1756 mit einer Reihe solcher farbigen Kupferstiche auftrat und mit ihnen den Titel „Graveur des Königs" und eine Pension erwarb. Aber nicht er war derjenige, der diese seine Kunst ausbeutete und zur Vollendung brachte, sondern zwei andere Kupferstecher, Gilles Demarteau (1722—1776) und Louis Bonnet (1743—1793). Demarteau, dessen Werk mehr als 600 Nummern beträgt, schloß sich so eng an Boucher an, ahmte ihn so treu nach, daß beide wie mit einer und derselben Hand gearbeitet zu haben scheinen. Die weichen und runden Frauengestalten, die geschwollenen pausbackigen Amoretten, die pikanten und geschminkten Gesichter, zumeist in Schwarz, Roth und Weiß, auch in Blau und Weiß ausgeführt, Linien und Farbe, das ist all ganz dasselbe bei Boucher und bei Demarteau. Dieser arbeitete

auch nach Huet, einem anderen bedeutenden Meister des galanten Idylls.

Noch fruchtbarer als Demarteau war Louis Bonnet (1743 bis 1793), dessen Werk auf mehr als 1000 Blätter geschätzt wird. Er arbeitete aber nicht für sich allein, sondern gründete in Paris zugleich einen Kunstverlag (au **Magazin Anglais**) und ließ andere für sich arbeiten. Einer seiner Mitarbeiter war Louis Marin, den man wohl für Bonnet selbst gehalten hat, indem man beide Namen als Vornamen Bonnets betrachtete. Dies ist aber nicht möglich, indem es verschiedene Blätter giebt, welche die Beischrift Bonnet direct tragen, daneben aber Louis Marin als den Erfinder des Golddrucks bezeichnen. Diese Blätter stellen im Brustbilde junge Mädchen mit derb geschminkten Gesichtern in golden aufgedruckter Umrahmung dar, eine Verzierung, welche demnach die Erfindung von Louis Marin ist. Sie tragen zum Theil englische Unterschrift, wohl deshalb, weil sie, aus dem Magazin Anglais hervorgegangen, für englischen Verkauf bestimmt waren. Bonnets Hauptfach waren die galanten Gegenstände, aber er arbeitete auch Miniaturportraits, von denen das von Marie Antoinette berühmt geworden ist. Es kostete ursprünglich drei Francs, erreichte aber bei der heutigen Liebhaberei schon 1879 die Summe von 550 Francs. Freilich eine Summe, die nicht in Verhältniß steht mit dem Preise, welcher für das zuletzt verkaufte Exemplar des Portraits der jungen Königin von Janinet gezahlt wurde, nämlich 53 000 Francs. Dieses ausgezeichnete, aber höchst seltene Blatt ist bereits in Tusch- oder Aquatintamanier ausgeführt.

Diese neue Technik des farbigen Kupferstichs, mit welcher das Aquarell, die Gouachemalerei, nachgeahmt und in eine Vervielfältigungskunst verwandelt werden sollte, gilt für eine Erfindung des Malers Jean Leprince (geb. 1734). Dieser

hatte von einem Aufenthalt in Rußland eine große Menge Zeichnungen von Volksfiguren und Costümen nach Paris mitgebracht, alle in chinesischer Tusche ausgeführt. Da er sie herausgeben wollte, und zwar in möglichst leichter Weise mit voller Wahrung des Charakters einer getuschten Zeichnung, so erfand er sich eine neue Manier dazu (manière au lavis). Er bereitete die Hauptplatte in der Weise vor, daß erst die Contouren in die gefirnißte Platte eingezeichnet wurden; dann trug er die ganze Lavirung, gemäß seiner Originalzeichnung, auf den Firniß mit einer besonderen Tinte auf. Diese Tinte löste den Firniß auf. Darnach wurde auf den aufgelösten Firniß ein pulverisirtes Harz oder ein feiner Sand ausgestreut und hierüber das Aetzwasser gegossen, welches, durch Sand oder Harz hindurch, ein äußerst feines, kaum sichtbares Korn in die Kupferplatte einfraß. Ein Abdruck von dieser so vorbereiteten Platte ergab völlig den Charakter einer Tuschlavirung. Weitere Platten, für die verschiedenen Farben und Töne zugerichtet, machten aus der Tuschzeichnung eine Aquarell- oder eine Gouachemalerei; und zwar mit einer Treue und Vollkommenheit im allgemeinen Eindruck wie im Detail der Ausführung, mit einer Zartheit der Uebergänge, mit einer Weichheit wie mit einer Kraft und Tiefe des Tones, daß diese Manier für feinere Gegenstände wohl als die vollkommenste und zugleich eleganteste des farbigen Kupferstichs betrachtet werden muß.

Leprince gilt, wie gesagt, als Erfinder, aber er ist nicht derjenige, welcher die Manier zu ihrer Vollkommenheit ausbildete. Das Verdienst gebührt wiederum zweien Künstlern, François Janinet (1752—1813) und Louis Philibert Debucourt (1755—1832). Janinet ist bereits genannt worden als der Verfertiger des kostbaren Portraits der Königin Marie Antoinette vom Jahre 1774, auf das wir später

wieder zurückkommen werden. Ein Zeitgenosse des Königs Ludwig XVI., hält er seine Arbeiten in dieser Zeit noch ganz in der lasciven, coquetten Richtung. Seine Scenen intimen Lebens, solche, welche in Wirklichkeit keinen Zuschauer dulden, wie schon die Titel besagen: L'Indiscretion, L'Aveu difficile, La Comparaison, Ah, laisse moi donc voir u. a. sind mit höchster Feinheit und Eleganz ausgeführt, ganz entsprechend dem Geschmack und Charakter dieser Gesellschaft unter Ludwig XVI.

In gewisser Weise bedeutender noch als Janinet war Debucourt. Er hatte vor jenem einen großen Vorzug: er war nicht bloß Stecher, sondern auch Genremaler, geübt und begabt mit dem schärfsten Blick für alle Erscheinungen des wirklichen Lebens. Und sie waren damals charakteristisch, auffallend genug, um das Auge und Interesse eines solchen Künstlers zu fangen und zu fesseln. Er ist daher ganz insbesondere ein Darsteller seiner Zeit, der Wirklichkeit, nicht einer erträumten Welt; Menschen und Begebenheiten begleitet er mit seiner Kunst vom Ende des Königthums durch die Revolution hindurch. Original und Wiedergabe sind beide sein Werk; Maler und Stecher arbeiten sich in ihm in die Hände, während Janinet nach Malereien von anderer Hand arbeiten mußte.

Da Debucourts erste ausübenden Jahre noch in die Zeit Ludwigs XVI. fallen, so begann auch er noch mit galanten Scenen. Dahin gehörten die beiden Blätter: Les deux baisers und L'Oiseau ranimé. Auf dem ersteren küßt der Geliebte hinter dem Rücken des Alten, der seine Angebetete umarmt, die Hand dieser Schönen, welche ihm ein Brieflein zureicht; auf dem zweiten erwärmt eine Dame ihren Lieblingsvogel an ihrer Brust, wobei sie denn Gelegenheit zur Enthüllung ihrer Reize findet. Aber Debucourt ergriff bald ein anderes ihm als Genremaler

mehr zusagendes Feld der Darstellung. Mit scharfem Auge, und nicht bloß mit dem Auge, sondern auch mit Leidenschaft folgte er dem großen Wechsel der Dinge in der nun hereinbrechenden Revolution. Einige größere Blätter, welche unmittelbar vor ihrem Ausbruch entstanden, schildern die Gesellschaft mit all ihren merkwürdigen, grotesken, im Wandel begriffenen Costümen. Es sind die Promenaden unter den Arkaden und im Garten des Palais Royal. Hier ist es noch der Genremaler, dessen scharfe Auffassung hart an die Carricatur streift. Im Jahre 1790 ist Debucourt schon Politiker geworden. Er widmet einen „Almanach national" den Freunden der Constitution. Darnach verändert er sogar seine Darstellungsweise, nimmt die starre und strenge Art Davids an; er verlängert seine Figuren und läßt sie Posen machen.

Andere Stecher der Revolutionszeit folgen mit ihrer Kunst nicht bloß den Zeitereignissen, sondern werden selber Politiker, so Sergent, der dem Club der Jakobiner angehörte und ein heftiges Mitglied des „Berges" war. Er schuf in farbigem Kupferstich ein schönes Portrait seines Schwagers, des Generals Marceau. Desgleichen waren Chapety und Alix, die in Portraits und Begebenheiten Darsteller ihrer Zeit waren, noch tüchtige Künstler im farbigen Kupferstich und zwar in der Manier von Janinet und Debucourt, aber es zeigte sich auch, daß diese Kunstart wohl geeignet, ja die eigentliche Manier war für lascive Gegenstände, für Scenen des intimen Lebens und der feinen Gesellschaft, nicht aber für den blutigen Ernst, für die Männer und die Frauen der Revolution. An diesem Zwiespalt ging sie zu Grunde, und bald darnach unter der Restauration der französische farbige Kupferstich überhaupt.

Etwas länger blühte er in England, das sich in der punktirten Stechart eine eigene, in Frankreich weniger geübte Manier geschaffen hatte. Mit dieser Manier, als deren

Hauptvertreter in England der Italiener Bartolozzi gelten mag — er schuf eine ganze Schule von Stechern — kehrte der farbige Kupferstich gewissermaßen zu seinem ersten Anfang, zu seiner ersten Manier wieder zurück, bei welchem eine einzige, nach dem Gegenstande polychrom gefärbte Platte das vollendete Bild ergiebt. Mit dieser Manier ist eine außerordentliche Zartheit und Weichheit zu erreichen; sie ist daher ebenso geeignet für zarte Frauenbildnisse wie für Landschaften mit schönen Bäumen, sanften Fernen und dämmeriger Stimmung, wie sie der englischen Landschaft zu eigen sind. Aber der englische Künstler verwendete ebenso auch die Schabmanier und zwar ebenfalls mit einer gefärbten Platte. In dieser Art sind z. B. nach Morland zahlreiche große Blätter ausgeführt, welche Genre und Landschaften vereinen. Mit dieser Manier war es auch, daß der englische farbige Kupferstich, nachdem die Manier schon zur Manierirtheit geworden, im neunzehnten Jahrhundert in England erlosch. Es geschah erst, als die punktirte Manier bereits die Farbe verloren hatte und nur als Schwarzdruck im Stahlstich der Keepsakes noch fortlebte.

---

3. Der farbige Kupferstich in Frankreich und seine Darstellungen.

(1. Abtheilung.)

Wir haben den farbigen Kupferstich ein Spiegelbild seiner Zeit genannt, ein Spiegelbild der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Er ist es für Frankreich wie für England, in welchen beiden Ländern er ja in Blüthe stand.

Was er wiederspiegelt, das ist die Gesellschaft selbst, ihre Sitten, ihre Gefühle und Denkweise, den Wechsel ihrer Moden, in Frankreich auch ihre Schicksale. Er begleitet die französische Gesellschaft in ihrem Taumel des Vergnügens, von ihrer Höhe bis zum schrecklichen Untergange, führt sie durch die Epoche der Revolution und des Kaiserreiches und verläßt sie, selber untergehend, in der Restauration. Er beginnt als Idyll, harmlos und sorglos, wandelt über ein Leichenfeld und endet als Tragödie. Was er schildert, sind die Persönlichkeiten der Zeit, wie sie gelebt, geliebt und gelitten haben; es sind die Begebenheiten erst unter der Herrschaft der Frauen, der regierenden „Königinnen im Cotillon", dann unter der Herrschaft der Guillotine, dann unter der Herrschaft des Säbels. Alles ist interessant, aber reizvoll vor allem ist die erste Epoche, weil, was geschah und wie man lebte, so ganz mit der Art dieses Kunstzweiges in Harmonie stand.

Der farbige Kupferstich begann freilich mit der farbentreuen Vervielfältigung von Oelgemälden, und man kann zugeben, daß er es weit darin gebracht hat. Er schreckte nicht zurück vor den Meisterwerken der Malerei, nicht vor Rafael und anderen großen Italienern, nicht vor Rubens und van Dyck, nicht vor Rembrandt noch vor den Fein- und Kleinmalern vom holländischen Genre, nicht vor lebensgroßen Portraits und historischen Gemälden. Er hat es mit allem versucht. Aber das Interesse dieser Copien beschränkt sich auch eben darauf. Sie zwingen uns Bewunderung ab als technisch-künstlerische Leistung bei der mühsamen Arbeit, aber sie haben uns weiter nichts zu sagen.

Ganz anders ist es mit denjenigen Blättern, welche nach dem Gegenstande, nach der Erfindung und Empfindung, nach Form und Geist, ihrer Zeit, d. i. der zweiten Hälfte des achtzehnten und den ersten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts

angehören. Es sind Portraits aller Berühmtheiten, es sind Idyllen und Pastoralen, das will sagen, Scenen eines erträumten Land- und Hirtenlebens, dann Scenen in Salon und Boudoir, aus dem intimsten Leben der vornehmen Gesellschaft, dann Genrebilder aus der bürgerlichen Welt und endlich die Begebenheiten der an Leiden und Thaten reichen Geschichte Frankreichs.

Als der farbige Kupferstich geboren wurde, stand die Gesellschaft Frankreichs im Sternbild der Venus. Amoretten flatterten überall umher, auf den Wänden, auf den Möbeln, in den Lüften, im Rosengebüsch, in Dämmerluft schön belaubter, schattiger Bäume; sie umschwärmten die Göttin der Schönheit und der Liebe. Damals regierte noch die Marquise de Pompadour; sie regierte in der Politik, in der Gesellschaft, in der Mode, in der Kunst. Coustou der jüngste, der den Marmor lebendig machte, der ihm warmes Blut, heißen Athem einzuflößen verstand, hieß ihr Hofbildhauer, Boucher, der drei Regentinnen diente, war ihr Hofmaler.

Für alle Zeiten ein merkwürdiger Meister, dieser François Boucher, für alle Zeiten, obwohl er einzig und allein der seinigen angehörte. Er war ein Kind dieses Jahrhunderts, alle Eigenschaften desselben in sich aufnehmend und als Künstler in eminenter Weise wiedergebend; ein Pariser durch und durch, der Menschen und Natur nur mit dem Auge des Parisers ansah und darstellte. Von fruchtbarster Phantasie wußte er die Gegenstände seines Pinsels und seines Stiftes, die doch wesentlich immer dieselben waren, immer in neuen Motiven darzustellen. Mitten in der Gesellschaft stehend, lebte er wie sie in großem Stil, immer auf Vergnügen und Feste, auf Glanz und Vornehmheit bedacht, während seine künstlerische Phantasie sich im Idyll bewegte. Mit Leib und Seele ein Städter, schilderte er doch das Landleben, freilich

das Land und seine Bewohner, wie er sie sich dachte, nicht, wie sie waren. Er erfand sich seine Natur, seine Menschen, seine Gottheiten, mit denen er die Natur bevölkerte.

Als Hofmaler der regierenden Herren und Frauen hatte er auch die Aufgabe, sie zu portraitiren, ihren gepriesenen und bewunderten Zügen die Unsterblichkeit zu verleihen. So zeichnete und malte er Ludwig XV., „den Vielgeliebten“, den königlichen Herrn und Gebieter, so malte er die Marquise de Pompadour, die Gräfin Dubarry, die Gebieterinnen ihres Gebieters, und auch sich selber, ein blasses, geistreiches Gesicht, das von genossenem Leben zu erzählen weiß. Von allen giebt es Copien in farbigem Kupferstich.

Von besonderem Reize ist ein Pastellportrait der Frau von Pompadour, von Boucher im Jahre 1751 gemalt, aber erst 1769 von Bonnet in Pastellmanier gestochen, ein getreues, lebensgroßes Brustbild. Maler und Original können nicht besser charakterisirt werden als durch dieses Gemälde. Die Farbenstimmung ist ganz in dem unwahren kalten Blauroth gehalten, wie es vielfach Boucher zu eigen war, und trotz dieser Kälte hat die Farbe Reiz und Harmonie. Die Göttin — denn die Dame ist als Flora dargestellt — trägt Rosen im Haar, Rosen am Gewande, Rosen in der zarten, schöngeformten Hand und einen Blumenkorb auf dem Arme. Rosen blühen auf Lippen und Wangen — ach! es sind vielleicht nur die Rosen der Schminke — Lust und Leben, Witz und Geist strahlt aus ihren großen offenen Augen, spielt um den keineswegs allzu schönen Mund. Ueberhaupt die Schönheit einer griechischen Göttin darf man nicht in ihrem Kopfe suchen, nicht regelmäßige Züge, nicht reine Formen. Es ist die echte Pariserin, hübsch, pikant, fein, belebt, geistreich, sicherlich im stande ihren König dauernd zu fesseln; kein Ideal an Schönheit, aber ein Ideal für Boucher. Ein ander=

mal hat er seine Gebieterin als Venus dargestellt, ganz nackt, in voller Gestalt, umringt von Amoretten, welche ihre Toilette machen, vielmehr sie schmücken, da sie ja als Göttin der Kleidung nicht bedarf — ein reizendes, anmuthiges Bild, von Janinet mit seiner Tuschmanier in farbigem Kupferstich fein und harmonisch vervielfältigt.

Auch die Gräfin Dubarry hatte das Glück von Boucher verewigt zu werden. Sie hatte von ihrer Vorgängerin den König und den Hofmaler geerbt und übte wie jene die gleiche Herrschaft über Mode, Kunst und Künstler. Schöner, liebreizender, anmuthiger noch als jene, bot sie ihrem Maler das vollkommenste Beispiel der französischen Grazie, der modernen Schönheit von damals. Boucher verlangte keine andere. Der Künstler alterte schon, als er in ihren Dienst trat, aber er fand noch Zeit genug diese Venus zu feiern. Ein kleines farbiges Blatt, das seinen Namen und den des Herausgebers Bonnet trägt, enthält auch die Verse:

Les Grâces et l'Amour sans cesse l'environnent,
Et les arts avec eux tour à tour la couronnent.

Wir wissen aus der Geschichte, daß das kaum eine Schmeichelei ist: die Liebe erfüllte ihr Leben und die Grazien blieben ihr treu, bis sie, die Büßerin für die Sünden ihrer Zeit, das immer noch schöne Haupt dem „Herrn Henker" darbot, schwach und verzagt, nicht königlich stolz wie ein anderes Opfer dieser Zeit.

Dieses kleine Portrait nach Boucher ist nicht von Bedeutung; gestochen ist es erst kurz vor dem Tode des Künstlers im Jahre 1769. Bedeutender ist ein anderes Portrait dessen Ausführung in Le Blonscher Manier einem der Dagoty zugeschrieben wird. Auf diesem Blatte sitzt sie jung und frisch, mit rosigen Wangen und blauen Augen, den Kopf gepudert, in reizender Morgentoilette, eingehüllt in ein duftiges Spitzen-

peignoir, und nimmt eine Tasse Kaffee entgegen, welche ihr kleiner Mohr Zamore ihr darreicht.

Die Zeit der Pompadour und der Dubarry bis zum Beginn der siebziger Jahre oder bis zum Tode Ludwigs XV. mag als die erste Periode des farbigen Kupferstichs betrachtet werden. Wenn wir von den Copien nach Oelgemälden und den Porträts absehen, die auch zumeist der Frauenschönheit gelten, so ist es, als ob einzig die Liebe diesen Kunstzweig erfülle, aber nicht die Liebe des wirklichen Lebens, sondern die Liebe einer erfundenen oder erträumten Welt. Ist es nicht eine höchst merkwürdige Erscheinung? Hier steht auf der einen Seite eine Gesellschaft, die ganz in Vergnügen, in weltlicher Lust aufzugehen scheint, frivol, leichtsinnig, eitel, unmoralisch, im Sinnentaumel hingerissen, nicht ahnend, welchem Schicksal sie entgegengeht, auch wohl absichtlich Augen und Gedanken sich verschließend, in der Hoffnung, die Welt halte so lange wie sie selber. Dann mag kommen, was will: „Après nous le déluge!„ Dazu die Herrschaft der Philosophen im Reich des Denkens, die Aufklärung, die Nüchternheit der Betrachtung aller weltlichen und göttlichen Dinge. So auf der einen Seite. Welch anderes Bild bietet die Kunst dar! Dort eine materielle, hier eine ideale Welt. Dort herrschen die Sinne und der Verstand, hier die Phantasie. Was die Kunst in dieser Epoche feiert, das ist der Frieden der Natur, das vermeinte Glück auf dem Lande, das Stillleben einfacher Menschen, das Leben der Hirten und Hirtinnen mit ihren zahmen Thieren — die Gewaltsamkeit, die Wildheit oder Erhabenheit der Natur ist ausgeschlossen. Alles athmet Stille, Frieden, idyllische Ruhe, Glück und Zufriedenheit.

Was solche Stimmung und solche Kunst gerade in dieser Epoche hervorgerufen hat, das ist der Gegensatz zum wirklichen Leben. Die Welt fühlt, daß sie auf falschen Wegen geht,

daß sie abgeirrt ist von Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit, daß sie sich in Zuständen befindet, die geheilt werden müssen, ohne daß sie das Heilmittel kennt. Daher, bewußt oder unbewußt, die Sehnsucht nach der verlorenen Natur, die Sehnsucht nach Umkehr und Rückkehr. Wenn Stollberg singt:

„Süße heilige Natur,
Laß mich gehn auf Deiner Spur,"

wenn Geßner seine sanftmüthigen Idyllen dichtet, wenn Rousseau die Urzustände des Menschen predigt, das Verlassen und Aufgeben der verfahrenen Cultur, er selber eines der Häupter der Aufklärung, einer der erfolgreichsten Philosophen und der modernsten Schriftsteller, wenn von England die Empfindsamkeit ausgeht, auch ein Zeichen ungetröst eter Unzufriedenheit mit der Zeit — wenn sich dies alles hier und dort und auf den verschiedensten Gebieten geistigen Lebens zusammenfindet, so muß wohl die Zeit tief krank sein und nach Gesundung schmachten. Diese Erkrankung der Gesellschaft, ihre Verirrung abseits der Natur hat denn auch das Idyll in der Kunst hervorgerufen, eine Richtung, die sich aber durchaus nicht von ihrer Zeit lostrennt.

Daher ist es genau dieselbe Gesellschaft, welche dem Vergnügen lebt, rücksichtslos, leidenschaftlich, unbekümmert um die Dinge, die da kommen, um das Gewitter, das verderbenschwanger über ihre Häupter heraufzieht — es ist dieselbe vornehme Gesellschaft, welche seufzet nach der verlornen Natur, welche es liebt, sich in das Gewand der Schäfer und Schäferinnen zu kleiden, die kurzen Röcke anzuziehen, auf den geschminkten und gepuderten Kopf den koketten Strohhut zu setzen und den Hirtenstab mit bunten seidenen Bändern in die zarten Hände zu nehmen. Es sind dieselben Künstler, die Portraitisten dieser Gesellschaft, die Hofmaler der vornehmen Damen, welche diesen

Cultus des Idylls in der Kunst feiern, in zahllosen Gemälden, Zeichnungen und Stichen.

Obenan unter diesen Künstlern steht wiederum Boucher, der glänzendste und fruchtbarste Vertreter der französischen Kunst in dieser Epoche der Pompadour und der Dubarry, und neben ihm, kaum minder fruchtbar in Pastoralen, sein Zeitgenosse Huet. Aber Boucher war nicht der Erfinder. Derjenige, welcher dieses falsche Idyll in die Kunst einführte, war Watteau, der Maler der galanten Feste, der Künstler, der die Welt für seine Kunst auf der Bühne, nicht in der Wirklichkeit des Lebens fand. Früh mit dem Keim des Todes im Herzen, verfiel er der Melancholie aus Sehnsucht nach einer anderen Welt, nach einem anderen Leben, einem irdischen zwar, aber keinem, wie er es sah und mitlebte. Seine Zeit fällt noch in die wilde Epoche der Regenten und in den Anfang der Regierung Ludwigs XV. Die ruhigeren und anmuthsvolleren Gesellschaftszustände unter der Herrschaft der Pompadour und der Dubarry erlebte er nicht mehr, auch nicht mehr die Entstehung des farbigen Kupferstichs, daher es nur wenige farbige Blätter giebt, welche (später) nach seinen Zeichnungen oder Gemälden gestochen sind.

Sein nächster Nachfolger in der Darstellung des Landlebens und der galanten Feste war Lancret. Auch er hat noch keine Bedeutung für den farbigen Kupferstich. Um so mehr ist das bei Boucher der Fall, dem dritten in der Reihenfolge dieser großen echt französischen Künstler. Zahllos sind die Werke seiner Hand, welche das Idyll verherrlichen und in farbigem Stich wiedergegeben werden. Leicht, rasch, genial, wie er schuf und arbeitete, liebte er vor allem die Kreidemanier in Blau und Weiß, in Schwarz, Roth und Weiß, und so genau wie die Originale wurden sie vervielfältigt. Der Künstler, welcher vor allem ihm seine Hand als Kupferstecher lieh, war

Gilles Demarteau. Boucher hätte keinen finden können, der ihm in Empfindung, in Grazie, in Leichtigkeit, trotz der mühsamen Technik, so gleich kam. Wenn nicht äußere Zeichen den Unterschied erkennbar machten, würde man Original und Copie kaum unterscheiden können, so sehr hatte sich Demarteau dem Geiste und der Hand Bouchers angeschmiegt.

Alles ist friedsam in diesen Pastoralen, die Natur, die Menschen und die Thiere. Kein Laub bewegt sich im Winde, die Luft steht still. Die Thiere sind ohne Zank und Streit; es sind schon an sich die friedfertigsten: die Schafe, die Ziegen, die Kühe. Nicht einmal das Schwein ist zugelassen; es ist nicht salonfähig, kann nicht geliebt und geliebkost werden, wie es den Lämmern und den Schafen von den schönen Schäferinnen geschieht. So auf einem Blatte, welches den Titel trägt: Le mouton chéri. Zumeist finden wir die Thiere in ruhiger Lagerung und mitten unter ihnen ihre immer jugendlichen Hüter und Hüterinnen, Schutz suchend gegen die Glut der Mittagsonne im Schatten hoher Bäume oder sich labend am Brunnen, an der Quelle, auch wohl weidend auf blumiger Wiese oder heimkehrend am dämmernden Abend.

Selbstverständlich fehlt dann in diesen stillen „Schäferstunden" — woher hätten sie sonst den Namen? — die Liebe nicht. Die Gesellschaft und ihr Geschmack können sie nicht entbehren. Sie zeigt sich daher in diesem Kunstzweige nicht bloß bei Hirten und Hirtinnen, sondern es treten diesen gleichberechtigt die Liebesgötter selber zur Seite. Es ist nur gegenständlich ein anderes Genre, in welchem Venus und Amor und die ganze geflügelte Schaar der Amoretten, die Nymphen der Quelle, die lüsternen Satyrn und anderes verliebtes Gelichter der Mythologie die Stelle der Hirten und Hirtinnen einnehmen. Es ist dieselbe Natur, in welcher die nackten Gottheiten ungenirt in Liebe sich ergötzen, meist still und fried-

sam, wenn nicht etwa die rauhen Satyrn die schönen Kinder der Natur verfolgen. Venus und die Nymphen, das sind dieselben Pariserinnen, wie die Schäferinnen, die Damen aus dem Salon und von der Bühne; Venus ist eine Herzogin oder Marquise, eine Pompadour oder Dubarry, die Nymphen sind Schauspielerinnen oder Tänzerinnen, die eben von den Brettern kommen und in der freien Natur, im Zwielicht des Waldes ihre Kleider abgelegt haben, um die Rolle verliebter Nymphen zu übernehmen. Alle sind rundlich, wohlgenährt, rosig und frisch, mit Grübchen überall, mit hübschen, fröhlichen, sonst aber leeren Gesichtern. Viel zu sagen und zu erzählen haben sie nicht; es ist auch nicht ihre Aufgabe.

In der Mitte dieser mythologischen Gesellschaft steht die allgefeierte Venus. Es ist merkwürdig, wie erfindungsreich die Kunst für sie in immer neuen Situationen ist, für sie und mit ihr für Amor, den steten Begleiter. Da ist Venus bei der Toilette, umschwärmt von Amoretten, Venus von Amoretten gekrönt und mit Rosen bekränzt, Venus, welche Amor seiner Waffen beraubt, sie ihm vorenthält oder wiedergiebt, Venus schlafend und wachend, Venus in allen Lagen und Stellungen. Keine der ernsten Gottheiten steht ihr zur Seite und findet neben ihr Gnade und Feier durch die Kunst: kein Mars, der doch sonst ihr Geliebter war, keine Minerva, kein lockenschüttelnder Jupiter, nur Hebe, die jugendliche, die allenfalls zu dieser Gesellschaft paßte, und Psyche, die Unschuld selber, die herbeigesehnt wurde, eben weil die Gesellschaft sie verloren hatte. Aber wie sie Fragonard auf einem höchst liebreizenden, in farbigem Stich vervielfältigten Bilde dargestellt hat, ist auch sie nur die verlorene Unschuld; aus den lachenden Augen dieser Pariserin spricht die schöne Sünderin.

Unschuld, Ernst, Natur waren nicht so leicht wiedergewonnen. Auch die zweite Periode des farbigen Kupferstichs,

die Zeit Ludwigs XVI. und der Königin Marie Antoinette, war noch nicht so glücklich.

---

4. Der farbige Kupferstich in Frankreich und seine Darstellungen.

(2. Abtheilung.)

Die erste Periode des farbigen Kupferstichs feierte eine Welt, welche nicht existirte, welche sie sich selbst erfunden und geschaffen hatte, die Welt der Hirten und der Liebesgötter. Die zweite Periode, von der Mitte der siebziger Jahre bis zum Beginn der Revolution, kehrt zur Wirklichkeit, zu sich selber zurück. Die Gesellschaft hört zwar nicht auf sich in der Verkleidung von Schäfer und Schäferin zu gefallen, aber die Kunst weiß nicht viel mehr davon. Sie fühlt, daß die Zeiten ernst werden, daß sie sich mit der Gegenwart zu beschäftigen hat. So ist es nunmehr nicht das erträumte, sondern das wirkliche Genrebild, die Darstellung des Lebens selber, welches diese zweite Periode des farbigen Kupferstichs beherrscht. Und in diesem Genrebilde folgt derselbe genau dem raschen Wechsel, der die Gesellschaft von der Epoche der Liebe und des Vergnügens, von der Epoche der regierenden Maitressen zu den Schrecken der Revolution hinüber führt.

Anfangs, in den siebziger Jahren, steht dieser Kunstzweig noch unter dem Scepter der Venus; er kommt eben heraus aus ihrer Alleingewalt und kann nicht mit einem Schlage aus ihrem Banne sich befreien. Die ersten Genrebilder stellen zwar Scenen des Lebens dar, der wirklichen Herren und Damen

dieser Gesellschaft, nicht mehr in den kurzen Röckchen der Hirtinnen, nicht mehr nackt und göttergleich, sondern völlig im gleichzeitigen Modecostüm, in der Umgebung, wie sie in Wirklichkeit statt fand. Aber diese Scenen sind noch ganz vorzugsweise Liebesscenen, Scenen des intimsten Lebens, nach frivoler, oft allzu freier Art, welche nicht immer für Jedermanns Augen geschaffen sind. Alsdann erscheint als neues Genre die wohlehrsame Bürgerlichkeit neben der Vornehmheit der mehr oder weniger lasciven Bilder, zwar schüchtern nur und von allzu kurzer Dauer, doch völlig zeitgemäß. Diese bürgerliche Richtung war litterarisch vorbereitet; wir erinnern nur an Diderots Hausvater. Sie fand selbst in Ludwig XVI. einen König von durchaus bürgerlichen Neigungen, der mit eigenen Händen und mit Passion das Schlosserhandwerk betrieb. Greuze, der bedeutendste künstlerische Vertreter dieser Richtung, trieb es in seinen Bildern aus dem bürgerlichen Leben selbst bis zum Rührspiel — auch das war zeitgemäß. Die Rührung, der ahnende Vorbote der kommenden Leidenszeit, ging ja damals durch die Welt. Die Thränen flossen schon, bevor Grund und Ursache noch eingetreten waren. Auch das war noch unnatürlich, und so waren auch Greuze und seines Gleichen nur auf den Spuren der Natur; sie selbst, die volle Natur, hatten sie noch nicht entdeckt und gezeigt.

Rasch folgte nun die Katastrophe, angedeutet durch die Auflösung der Gesellschaft, durch die Freiheit von Anstand und Sitte, durch die Zügellosigkeit des Benehmens, durch die neuen bizarren und grotesken Moden. Mit der Vornehmheit und der Feinheit des Ancien Régime war es zu Ende; Verwilderung trat an die Stelle, von welcher der farbige Kupferstich höchst charakteristische und getreue Bilder entwirft.

Mit ihnen, mit den Promenadebildern Debucourts, endet die zweite Periode. Die dritte umfaßt die Epoche der Revo-

lution und des Kaiserreichs: Liebe und Phantasie, eine im Geiste doch so wahre Erdichtung, haben den Anfang gemacht, das elegante und vornehme, dann das bürgerliche Lebensbild sind gefolgt, und nun in dritter Periode hat der farbige Kupferstich die Schrecken des Terrorismus, die Helden und Thaten der Kriege darzustellen. Für solche Blutarbeit war er nicht geschaffen. Fein, elegant, vornehm, zumal in der Aquatintamanier, war er nur die richtige und homogene künstlerische Ausdrucksweise gewesen für die Zeit und die Gesellschaft, welche ihn geschaffen hatte. In dem eleganten Genre der siebziger und achtziger Jahre stand er auf seiner Höhe. Künstlerisch hat er nichts Schöneres geleistet als in den Werken von Janinet und Debucourt.

Die Mode hatte in dieser zweiten Epoche eine edlere und reinere Herrin als in der ersten. Statt der Maitresse, der falschen Königinnen vom Schlage der Pompadour und Dubarry, führte eine wirkliche Königin, Marie Antoinette, das Scepter der Mode und der Sitte. Sie war von der Kunst, auch im farbigen Kupferstich, nicht minder gefeiert. Vierhundert Portraits hat ein englischer Sammler gezählt. Unter diesen eines der reizendsten ist dasjenige von Janinet, dessen schon oben im zweiten Abschnitt gedacht worden ist. Mit aller Feinheit und allem Reize der Aquatintamanier ist es ausgeführt. Eine überaus geschmackvolle Umrahmung mit goldenen Kränzen und Festons auf blau marmorirtem Grunde umgiebt das Bild. Die Königin in reichster Toilette strahlt von Jugend und Schönheit. Die Gewitterwolken, die alsbald drohend am Himmel Frankreichs aufsteigen, haben das Roth noch nicht von den Wangen, die Lebenslust noch nicht aus den Augen verscheucht. Es ist ein historisches Bild, von diesem Standpunkt aus betrachtet. Nicht minder ist es ein anderes Portrait, das ihrer Freundin aus späterer Zeit, der

Prinzessin Lamballe, die mit der Königin das gleiche Schicksal theilen sollte, wie sie ihre Freuden und Vergnügungen getheilt hatte. In ganzer Figur nach einem Gemälde von Hickel dargestellt, sitzt sie am Schreibtisch, die Feder in der erhobenen Hand, das Antlitz sinnend aus dem Bilde herausgekehrt. Es spricht noch nicht von der Ahnung des Kommenden; aber man kann sich solchen Gedanken nicht entziehen, wenn man den schönen und jugendfrischen, nicht gerade regelmäßig gebildeten Kopf sinnend betrachtet.

Zur Zeit, da Marie Antoinette auf den Thron gelangte, dachte die vornehme Welt noch gar wenig daran, wie bald das Verhängniß über sie kommen sollte. Wenigstens geben die Blätter des farbigen Kupferstichs, welche so viele Scenen des intimsten Lebens darstellen, noch wenig oder nichts davon zu erkennen. Sie gelten mehr oder weniger alle der vornehmen Gesellschaft, wie die reichen Costüme, die Zartheit und Feinheit der schönen Frauen, die Eleganz der Herren erkennen lassen. Die Kunst selber in diesen Blättern hält sich auf gleicher Höhe, gleich zart und fein in der Zeichnung, gleich vornehm in der farbigen Haltung, in den mehr blassen Tönen, wie sie das achtzehnte Jahrhundert liebte, in der Toilette ebensowohl, wie in der Verzierung und Ausstattung des Salons und des Boudoirs. Das Boudoir insbesondere, in welchem die intimen Scenen vor sich gehen, ist mit halb dämmerndem Lichte überaus duftig, anheimelnd und stimmungsvoll gehalten.

Der Scenen freilich in ihnen, die so viele Reize enthielten, dürfen unberufene Augen nicht immer Zeugen sein. Der Liebe und der Schönheit zugekehrt, bewegen sie sich auf der Schneide des Erlaubten und überschreiten nicht selten die Grenzen. Aber die überaus vollendete, elegante, feine, in ihrer Art echt künstlerische Ausführung läßt sie nicht in das Gebiet des Ge-

meinen herabsinken und sichert ihnen für immer den Reiz und den Genuß wirklicher Kunstwerke.

Aus einer ganzen Reihe solcher Blätter, die heute in der herrschenden Liebhaberei für den farbigen Kupferstich wieder zu einer gewissen Berühmtheit gelangt sind, seien nur einige erwähnt, das Genre zu charakterisiren. Da ist ein Boudoirbild, das sich La Comparaison betitelt. Was ist es? Eine elegante Dame besucht ihre Freundin. Wie sie beisammen sind, die eine stehend, die Dame des Hauses sitzend, fällt es ihnen ein die Schönheit ihrer Büste mit einander zu vergleichen, wobei sie dann die entsprechenden Reize enthüllen müssen. Auf einem anderen Blatt: L'Indiscretion entreißt eine Dame der anderen einen Brief, auf einem dritten, L'Aveu difficile, wird das Geständniß eines gewissen Zustandes der Freundin abgelegt, auf einem vierten, L'Oiseau ranimé, drückt eine schöne Dame ihren erstarrten Lieblingsvogel an die Brust, ihn zu erwärmen und wieder zu beleben, wobei es dann nicht ohne Enthüllung sonst verborgener Reize abgeht. Hier auf diesen Blättern — meist Werke von Janinet nach Lavreince — sind es die Frauen allein, auf anderen spielen auch die Herren eine Rolle mit.

Nicht alle Scenen ereignen sich im Boudoir oder überhaupt im Innern der Gemächer. Manche gehen im Dämmerlicht des Parkes, im Schatten hoher, dichtbelaubter Bäume vor sich, und dabei ist es bemerkenswerth, wie die gleiche Farbenstimmung den Garten, die Natur wie die Wohnung beherrscht. Alles ist kühl in der Stimmung und dämmernd im Lichte. Es ist die Zwielichtstimmung des Abends; die Ferne verliert sich in bläulichem Dunst; bläulich ist das Grün der Bäume, bläulich der dunkle Himmel, sanft gebrochen die Farbe der Blumen, gedämpft selbst das Blitzen der springenden Gewässer; nirgends das helle, warme Licht der Sonne, nirgends kräftige, bestimmte

Schatten. Es ist volle Harmonie, ja außerordentlich viel Reiz, aber es ist Harmonie und Reiz, welche der Künstler geschaffen hat, nicht die Natur. Es liegt eine süße Melancholie darin, sicherlich in Zusammenhang mit der Empfindsamkeit, die damals von England herüber kam. Darum gehen auch die Scenen stets in englischen Gartenanlagen vor sich, nicht im französischen Garten. Dieser hat wohl große künstlerische Wirkung, aber starre Formen; er ist eine Vergewaltigung der Natur; der englische Garten dagegen, der zur ersehnten Natur zurückkehrt, hat Stimmung und versteht in der Seele die gleichen Gefühle und Empfindungen zu erwecken, von welchen die Gesellschaft erfüllt ist.

Mit Debucourt, der etwas später als Janinet auftrat, kamen neue Elemente, einmal die Bürgerlichkeit, dann bereits die Satire, die Carricatur. Greuze war der Maler der neu erwachenden Gegenstände der Darstellung aus den bürgerlichen Kreisen und dem bürgerlichen Leben. Er folgte darin einer, wie schon vorerwähnt, von der Litteratur begonnenen Richtung, die nicht ausbleiben konnte, sobald die vornehme Welt und ihre Kunst in Bedrängniß kamen und ihre Popularität verloren. Und ebenso lag es im Geiste der Zeit, wenn die Bilder von Greuze auf Rührung hinarbeiteten. Auch er stand noch im Banne des achtzehnten Jahrhunderts, und so strebte er wohl volle Natürlichkeit an, aber er erreichte sie nicht. Ein Hauch von Manier, von der Unnatur des französischen Wesens dieser Epoche ist auch ihm geblieben. Aber die Bürgerlichkeit ist da, sie ist in die Kunst und so auch in den farbigen Kupferstich eingeführt. Debucourt selbst, den wir sogleich von anderer Seite werden kennen lernen, nahm daran theil, wenn er nicht den Anfang machte. Im Jahre 1786 erschien von ihm ein Blatt, welches den Titel führt: Les Bouquets ou la Fête de la Grand-Maman, und dabei noch den bezeichnenden Zusatz

enthielt, daß es den Familienmüttern gewidmet sei, ein Zusatz, der noch zehn oder zwanzig Jahre früher eine Unmöglichkeit gewesen wäre. Ein zweites Blatt vom folgenden Jahre 1787: Le Compliment ou la Matinée du Jour de l'An, zeigt wiederum ein Bild stiller, gemüthlicher Häuslichkeit, so still, sorglos und ahnungslos, als ob der Vulcan nicht bereits rauche und donnere. Paris freut und vergnügt sich noch, daher viele Blätter dieser Zeit, in welcher das Dejeuner, das Diner, das Souper, recht einladend im Familienkreise dargestellt werden.

Daneben finden sich dann andere Blätter, auf welchen, gerade wie es gleichzeitig im Leben beginnt, Stadt und Land, die vornehme und die bürgerliche Gesellschaft und auch die Landleute mit einander sich mischen. Die Vornehmen, die Schloßherren, streben nach Popularität, und was unten war, das trachtet an die Höhe zu kommen, was ja auch alsbald in erschreckender Weise gelingen sollte. Von dieser Art giebt es wiederum mehrere höchst ausgezeichnete und berühmte Blätter von Debucourt, z. B. Le Menuet de la Mariée vom Jahre 1786, La Noce au château vom Jahre 1789. Gleicher Richtung sind die Blätter von Descourtis: Foire de Village und La Noce de Village, beide nach Taunay gestochen.

In den beiden genannten Blättern Debucourts zeigt sich bereits die Eigenthümlichkeit dieses Stechers, der, wie schon oben angegeben, Genremaler und Kupferstecher in einer Person war und seine eigenen Gemälde in farbigen Stichen ausführte. Er hatte einen äußerst scharfen Blick für die Erscheinungen des Lebens und charakteristische Physiognomien und verband damit eine leise Neigung zum Humor, einen Hang zur satirischen Darstellung, die hart an die Carricatur streift. Und so scharf, wie er sah, so überaus scharf und charakteristisch war die Ausführung in den zahllosen kleinen Figuren. Die Zeit be-

günstigte ihn darin, denn die Menschen selber machten sich zur Carricatur. Die Sitten der vornehmen Gesellschaft, die im Ancien Régime noch immer in den Schranken eines gemessenen, feinen und vornehmen Anstandes gestanden, lösten sich auf, ehe noch das Beil der Guillotine alles, was vornehm war, bedrohte. Immer hatten noch die Grazien geherrscht, wenn sie auch nicht griechischer Art und griechischen Ursprungs gewesen, sondern echte Kinder von Paris und echte Kinder dieser Zeit. Nun entflohen auch diese vor dem wilden Treiben, vor dem allzufreien, ja frechen Benehmen der Frauen wie der Männer, vor den grotesken Moden beider Geschlechter. Mit den ellenhohen Frisuren, mit den riesengroßen Hüten und Hauben hatten auch diese Grazien nichts mehr zu schaffen. Selbst die Schönheit schien unter ihrer Last zu verschwinden. Wie die Formen des Umgangs, so lösten sich Zopf und Haarbeutel, und bald flatterte das Haar in puderlosen, wilden Strähnen um das männliche Haupt. Um das Ancien Régime mit allen seinen liebenswürdigen Feinheiten, mit all seinen doch so reizvollen und anziehenden Verirrungen abseits von den Wegen der Natur war es geschehen. Das harmlos fröhliche Leben, die Sorglosigkeit im Vergnügen hatten sich in ihr Gegentheil verwandelt. Wo war die Welt der Hirten und der Liebesgötter? Die Gesellschaft war aus ihrem Himmel geworfen und auf die Erde gestürzt zu schrecklichem Erwachen.

Diesen Zustand des Uebergangs schildert Debucourt in höchst charakeristischer Weise in einigen figurenreichen Blättern, welche den Titel „Promenaden“ führen. Sie schildern die Flaneurs und Spaziergänger in den Arkaden und im Garten des Palais Royal, welcher damals die gut gekleidete Gesellschaft zu vereinigen pflegte. Sie gehören alle schon den Jahren an, als das Revolutionsfieber bereits ausgebrochen war, aber noch nicht die neuen Trachtenformen geschaffen hatte: „Promenade

de la gallerie du Palais Royal", „Promenade du Jardin du Palais Royal" vom Jahre 1787, dann „La Promenade publique", schon vom Jahre 1792. Welche Fülle bizarrer Moden! welche freie, freche, herausfordernde Haltung der Frauen! welche Rücksichtslosigkeit, welche Flegelei der Herren, die mitten unter dem vornehmen Publikum, selber vornehm, auf den Stühlen hingestreckt sich räkeln, als wären sie in der Branntweintabagie! In einer solchen, noch zierlich in Rosa und weißen Strümpfen gekleideten, das Haupt mit Puderperrücke bedeckten Figur vermuthet man selbst den Bruder des Königs, den Grafen von Artois, nachherigen König Karl X.

Höchst bezeichnend, ein wahrhaft historisches Bild ist auch ein anderes Blatt Debucourts, nur ein Kalender des Jahres 1791, den er mit Bildern im farbigen Kupferstich geschmückt hat. „Almanach national" lautet schon der Titel und „den Freunden der Constitution" ist das Blatt gewidmet. In der Mitte ist der Kalender. Oben darüber, monumental in Bronzefarben ausgeführt, thront die Göttin Minerva (sie hat die Venus abgelöst) auf einem aus den Trümmern der Bastille erbauten Postament; ihr Thron ist ein curulischer Sessel mit Ruthenbündeln als Stützen. Unten zur Linken sitzt eine Zeitungsverkäuferin mit all der Tageslitteratur, welche die Revolution hervorgerufen hat; eine Gruppe aristokratisch gekleideter Herren und Damen liest mit Eifer die Neuigkeiten; gegenüber zur Rechten steht eine andere Gruppe, Volk, Bürgerthum, Militär, die sich verbrüdern; in der Mitte spielen ein paar Kinder Soldaten.

Von dem an folgt der farbige Kupferstich den Zeitereignissen, denen er eine Weile allein anzugehören scheint, theils im Ernst, theils im Scherz oder vielmehr in der Satire, denn die Zeit kennt einstweilen den Scherz nicht. König und Königin müssen zu all ihrem Unglück noch eine Anzahl Schmähblätter im far-

bigen Kupferstich über sich ergehen lassen; Carle Vernet, ein ausgezeichneter Carricaturist, zeichnet eine Anzahl Blätter, in welchen die Auswüchse der Revolution in Costüm und Manier verspottet werden, so insbesondere die Incroyables und die Merveilleusen. Das Unglück der königlichen Familie wird auch sympathisch dargestellt in einer Reihe von fünf Blättern, welche die Trennung des Königs von seiner Familie, den König im Nationalconvent, seine letzte Zusammenkunft mit den Seinen, die Besteigung des Schaffots, die Hinwegführung des Dauphins aus den Armen seiner Mutter schildern, in englischer Punktirmanier sehr schön nach Benazech ausgeführt. Freilich sind es nicht französische, sondern englische Arbeiten vom Jahre 1794. Auch andere englische Blätter sind dem Unglück der königlichen Familie gewidmet.

Die französische Kunst scheint dagegen kein Herz für sie zu haben. Was sie feiert, sind die Helden und Thaten der Revolution, die Generale und die Berühmtheiten der Nationalversammlung. Wir sehen das breite, unangenehm häßliche, von Leidenschaften zerfurchte Antlitz Mirabeaus, wir sehen Charlotte Corday im Portrait wie in der Mordscene, wie sie Marat das Messer in die Brust stößt. Dann folgt die napoleonische Zeit, Bonaparte noch als erster Consul, ein schönes Portrait nach Bouilly, der Kopf mit jugendlichen, mageren Zügen, aber starr, fest, wie aus Marmor gehauen, sein Freund Berthier, ebenfalls noch als General der Republik, ein feines, blasses, interessantes Gesicht.

Es haben sich aber nicht bloß die Gegenstände geändert, sondern auch der Stil der Zeichnung. Unter Führung Davids, des Hofmalers der Republik wie ehedem Ludwigs XVI., ist auch sie republikanisch geworden, steif, gewaltsam in den Bewegungen, übertrieben in dem Ausdruck, antikisirend in den Formen, ohne griechischer Schönheit und griechischer Heiterkeit

auch nur nahe zu kommen. Ein gutes Beispiel dafür ist ein großer farbiger Stich von Alix, der einen Feldherrn Athens darstellt, wie er seinen jüngsten Sohn unter großer Feierlichkeit in die Listen der Republik eintragen läßt, damit er früh sich bestrebe als Patriot und Republikaner seinem Vater nachzueifern.

Vergleicht man solche Blätter mit denen der früheren Zeit, so sieht man alsbald, daß auch dem farbigen Kupferstich selber die Stunde geschlagen hat. Mit der Gesellschaft, die ihn geschaffen hat, ist er dem Untergange geweiht. Für die Blutarbeit in der Revolution, für die großen Kriegsthaten unter dem Kaiserreich paßt er nicht; er hat nur Reiz, wenn er selber wie seine Gegenstände sein, elegant, vornehm ist; das Kräftige und Große und Gewaltige liegt seiner Natur fern. In wirklicher Harmonie befindet er sich nur mit dem Ancien Régime, seiner Art und Gesellschaft, selbst seiner Geziertheit und Unnatur. Es gelingt daher unter dem Empire auch jenen Blättern nicht, ihm Anziehungskraft wiederzugeben, welche harmlose Scenen mit schönen Frauen und Kindern darstellen; sie lassen kalt und gewähren kein Vergnügen. Noch viel weniger gelingt es der Restaurationsepoche, die ihn absterben sah, wie so manches andere aus dem achtzehnten Jahrhundert, das sie vergeblich wieder zum Leben zu erwecken versuchte. Man braucht nur das Bild des Repräsentanten dieser Epoche anzusehen, Ludwig XVIII., der als Graf von Provence noch aus dem Becher der Freuden vor dem Ausbruch der Revolution mitgenossen hatte. Der farbige Kupferstich hat ihn noch mehrfach dargestellt. Da sitzt er, äußerlich ein Repräsentant der neuen Zeit, auf einem Thronsessel im Stil des Kaiserreichs, in schlichtem blauen Frack mit blanken Knöpfen, wohl genährt, das breite Bourbonenhaupt mit glattem, weißem, aber ungepudertem Haare bedeckt. Keine Spur der alten Herrlichkeit,

keine Perrücke, kein Puder, keine gold- und blumengestickte Kleidung — für einen König alles schlicht, nüchtern, einfach, nicht vornehm oder elegant, nicht einmal militärisch. Der farbige Kupferstich fand unter den wiedergekehrten Bourbonen nichts mehr vor, was er feiern konnte, keine Gegenstände, keine Costüme, keine Menschen für seine Art, weder Herren noch Damen. Es war Zeit, daß er unterging, und er ging unter in dem allgemeinen Ungeschmack, wie derselbe in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts die ganze civilisirte Welt Europas beherrschte.

---

5. Der farbige Kupferstich in England und seine Darstellungen.

Der farbige Kupferstich Englands unterscheidet sich in zweierlei Weise vom französischen, sowohl technisch wie nach dem Charakter der dargestellten Gegenstände. Er übte weder — oder doch nur ausnahmsweise — die Kreidemanier noch die Tuschmanier, in welchen beiden die Franzosen ihre schönsten und interessantesten Blätter herstellten. Ueberhaupt besteht der englische farbige Kupferstich der Regel nach in dem Abdruck einer einzigen gefärbten Platte, welche in doppelter Manier bearbeitet worden, entweder durch Schabkunst oder durch die punktirte Manier. Diese letztere wurde in England, auch für den Abdruck in Schwarz, eigentlich erst ausgebildet und mit solcher Vorliebe angewendet, daß sie sogar als „englische Manier" bezeichnet wird; sie überlebte auch im Schwarzdruck die Epoche des farbigen Kupferstichs. Ihre Weichheit, ihre sanften Uebergänge,

die zarte Modellirung, das Duftige ihrer Art, ohne nothwendig auch der Kraft und Tiefe zu ermangeln, diese Eigenschaften mußten sie ganz vorzugsweise zur Darstellung des zarten Frauentypus in England geeignet machen. Die englische Frau, von der zu jener Zeit die Fürstin Daschkow einmal sagte: der allmächtige Gott müsse stolz sein, wenn er sich sage: ich habe die englische Frau erschaffen — mit ihren schlanken, biegsamen und doch festen Gestalten, mit ihren schönen Formen, ihrem Teint von Milch und Blut hätte die englische Frau kaum eine ihr mehr entsprechende Manier von vervielfältigender Kunst finden können.

Aber wie gesagt, auch die Gegenstände machen einen Unterschied. Wenn der farbige Kupferstich Frankreichs in dieser Beziehung interessanter erscheint als der englische, so kommt das daher, weil Frankreich in seiner geistigen wie politischen Geschichte während dieser Periode mehr erlebte als England. Die französische Gesellschaft machte, wie wir dargestellt haben, eine ganze Entwicklung durch, bis sie aus den falschen Culturzuständen der ersten Hälfte und der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zur Natur zurückgekehrt war, und auf diesem Lebenswege erfuhr sie die größten Wandlungen und erlebte Vergnügen und Schrecken, Freuden und Leiden in ungemessener Fülle. Währenddeß führte die englische Gesellschaft in allen Classen eine Art Stillleben, ein beruhigtes Dasein, eins mit der Natur, trotz der Empfindsamkeit, welche ja von England über den Continent ausging. Die Darstellung auf den englischen farbigen Blättern ist daher weit natürlicher, weil auch die Menschen natürlicher waren. Während der französische Künstler insbesondere in der ersten Epoche eine erträumte Welt darstellt, eine Welt der Hirten und der Götter, welche nur in seiner Phantasie und in der Liebhaberei der vornehmen Gesellschaft existirte, hält sich der englische genau an das, was er

wirklich sieht, an seine Menschen, seine Natur, seine Landschaft und ihre Bewohner. Er stellt auch als Genremaler wie im farbigen Stich das Land dar, den Farmer, sein Haus und seinen Hof, seine Familie und Gesinde, seinen Viehstand, aber nicht imaginär, nicht im Verein mit antiken Gottheiten, sondern wie sie wirklich waren. So konnte er unter seinen Stall- und Hofbewohnern auch dem Schweine die Ehre der Abbildung schenken, ja man möchte fast sagen, mit einer gewissen Vorliebe, während die Hirtenmaler der Franzosen die Gemeinschaft des Schweines mit den Favoritthieren nimmermehr zugelassen hätten. Auf verschiedenen, durch Schabkunst farbig wiedergegebenen Bildern des Genremalers Morland, Bildern, welche Landschaft und Staffage gleichwerthig vereinen, steht das wohlgenährte, runde und sauber gehaltene Schwein im Vordergrunde mit angemessener Beschäftigung und keineswegs idealisirt.

Treue Bilder aus dem englischen Leben sind alle Blätter dieser Art, zu denen der fruchtbare Morland einen überaus großen Beitrag geliefert hat. Da ist die Arbeiterfamilie, welche am Samstag Abend den von der Arbeit heimkehrenden Gatten und Vater empfängt; da ist als Gegenstück dieselbe Familie, welche sich insgesammt am Sonntag früh zur Kirche begiebt. Der Geistliche überhaupt spielt wie im englischen Leben so auch auf diesen Blättern eine bevorzugte Rolle. Wir sehen den jungen Vicar, wie er von der Erfüllung seiner Pflicht, sein Kind an der Hand, zum häuslichen Herde heimkehrt; wir sehen den behäbigen, wohlgenährten Rector, der seine Zehnten, welche ihm eine Frau in Gestalt einer Gans und eines Ferkels bringt, mit Wohlgefallen empfängt und in seinem Buche notirt. Andere Blätter sind dem Landgentleman gewidmet, sei es auf der Jagd mit seinen Hunden, sei es, daß er seine Wirthschaft prüft, sei es, daß er vor einer Schenke hält, ein Gläschen zu trinken — immer zu Pferde — sei es, daß er einer wandernden Zigeuner-

truppe begegnet und ihnen ein Almosen giebt. Ein sehr reizendes Blatt schildert, wie Knaben in der Ferienzeit von der Schule auf das Land nach Hause kommen und von Mutter und Verwandten bewillkommnet werden; auf einem anderen besucht eine vornehme Landdame mit ihren Kindern eine arme Familie in ihrer Hütte.

In all diesen Bildern ist das Landleben wahr und treu geschildert, mit seiner Arbeit, seinem Frieden und seinem stillen Glück. Der Künstler will nichts andres darstellen, als was ist und was er sieht. Das Genrebild hat aber auf diesen englischen Blättern noch eine andere Seite: es moralisirt. Moralisirend ist die Art Hogarths, obwohl scheinbar Satire die Tendenz bildet, moralisirend sind viele farbige Blätter. Während die Franzosen, auch wo sie Scenen des wirklichen Lebens darstellen, nur am Gegenstande ihre Freude haben, selbst ein Debucourt in seinen meisterhaften „Promenaden", merkt man bei den Engländern nur zu oft die Absicht. So in einem Cyclus von vier Blättern nach Cosway vom Jahre 1785, welche die Titel „Erziehung", „Besserung", Unterricht", „Studium", führen, so in einer anderen sehr drastisch dargestellten Folge von ebenfalls vier Blättern mit den Titeln: „Industry and Oeconomy", „The fruits of early Industry and Oeconomy", „Extravagance and dissipation", „The effects of Extravagance and Idleness". Sie schildern nach Zeichnungen von Singleton und Morland die Folgen einerseits von Sparsamkeit und Fleiß, andererseits die der Faulheit und eines ausschweifenden Lebens. Ebenso nicht ohne moralische Tendenz ist eine gleichfalls von Morland geschaffene Folge, welche den Lebenslauf eines jungen Mädchens darstellt, das mit seinem Verführer dem Elternhause entflieht, mit ihm ein Leben des Vergnügens führt, dann von ihm verlassen, im Elend und gebrochen zu den Eltern heimkehrt und von diesen gleich dem verlorenen Sohne aufge-

nommen wird. Auf einem höchst charakteristischen Blatt, das von H. Singleton gezeichnet und von William Singleton in farbiger Punctirmanier gestochen worden, ist auch die englische Empfindsamkeit in ebenso gerührter wie reizender Weise zum Ausdruck gekommen. Eine Arbeiterfamilie, bestehend aus Mann, Frau und einem Knaben, geht am Grabe Yoricks, des Vaters der Empfindsamkeit, vorüber und bleibt stehen, um zu weinen. Man kann sich kaum einen Gegenstand denken, der für jene Epoche englischer wäre; für Frankreich wäre er ganz unmöglich gewesen.

Ein fernerer und höchst bezeichnender Unterschied zwischen dem französischen und dem englischen farbigen Stich liegt in der Behandlung des Nackten und lasciver Gegenstände. Der französische Künstler sucht die lasciven Nuditäten und stellt sie, allerdings mit französischer Feinheit und Anmuth, aber mit Behagen dar. Arbeiten dieser Art verschmäht die englische Kunst durchaus. Man kann kaum sagen, daß die vornehme englische Gesellschaft in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts moralischer war, reiner, sittlicher als die gleichzeitige Frankreichs; Paris und London mögen sich darin die Wage gehalten haben. Aber die englische Kunst sucht nichts darin und die Gesellschaft erlaubt ihr nicht damit an die Oeffentlichkeit zu kommen. Darstellungen des Lasters giebt es genug, wie Hogarth lehrt, aber nicht in frivolem, nicht in lascivem Sinne. Die Tendenz geht vielmehr, wie wir gesehen haben, auf Moral und Satire.

Dessenungeachtet fehlt das Nackte nicht, aber es ist in ganz anderem Sinne und in anderen Formen dargestellt als in Frankreich. Man braucht nur Cipriani und Bartolozzi mit Boucher und Demarteau zu vergleichen. Bei den Franzosen ist das Modell die moderne Pariserin jener Zeit, wie sie lebt und entzückt, mit all ihren Reizen und ihrer Sinnlichkeit; bei

den Engländern ist es die Form, um welche es sich handelt, die reine, edle Form, im Sinne der Griechen. Und das kommt daher, weil diese Darstellungen, seien es mythologische oder allegorische Figuren, ganz vorzugsweise von jenen italienischen Künstlern ausgehen, welche damals in England lebten, und diese hatten solchen Geschmack noch aus den Traditionen der großen Schule Italiens mitgebracht. Ohne Tendenz, rein und edel sind daher alle ihre zahlreichen Schöpfungen in dieser Richtung, aber auch ebenso leer, kalt und reizlos.

Nicht viel besser steht es mit den vielen Blättern, welche in farbiger punctirter Manier nach Bildern oder Zeichnungen von Angelica Kaufmann ausgeführt worden. Diese Künstlerin lebte und arbeitete längere Zeit in England mit Anschluß an jene Gruppe italienischer Künstler, bei denen sie gewissermaßen die weibliche Seite vertrat, d. h. es sind dieselben Gestalten, welche sie schuf, aber bekleidet. Wie alle ihre Gemälde, Portraits, Allegorien, mythologische oder genrehafte Gegenstände, so sind auch die farbigen Blätter nach ihr voll Zartheit und Grazie, im Ganzen aber auch so flau wie ihre Oelgemälde; man erkennt auch in ihnen die weibliche Hand und die weibliche Empfindung. Schön und anmuthig, wie sie selber war, sind auch alle ihre weiblichen Gestalten, die Köpfe nach dem Modell ihres eigenen Kopfes gebildet. Man erkennt sie überall, ja selbst im Portrait anderer Personen, z. B. der Lady Rushout, der sie Aehnlichkeit mit ihren eigenen Zügen geliehen hat. Unter der Figur der „Zeichnung, welche der Inspiration der Poesie lauscht“, hat sie sich auch absichtlich selber dargestellt. Diese Gleichförmigkeit dient natürlich ihren Werken, wenn man deren mehrere sieht und vergleicht, nicht zum Vortheil. Anmuthig und liebenswürdig, wie sie sind, erscheinen sie alsdann langweilig.

Ganz anders ist es mit den wirklichen Portraits aus der

englischen Gesellschaft, deren zahlreiche durch den farbigen Kupferstich ausgeführt worden, theils in Schabmanier, theils in punctirter Manier. Sie sind vielleicht das Beste und Anziehendste, was dieser Kunstzweig in England geschaffen hat, alles Werke von dauerndem künstlerischen wie historischen Werthe. Sie bieten, von ihrer technischen Bedeutung abgesehen, ein doppeltes Interesse. Einmal blühte damals das Portrait in England in außerordentlich glücklicher Weise. Das Land besaß in Reynolds, Gainsborough, Romney, Cosway, Lawrence, Downman u. a. eine ganze Reihe großer Portraitisten, die, obwohl auf dem Continent weniger bekannt, den besten Künstlern zuzurechnen sind und auf dem Continent damals kaum ihresgleichen besaßen. Diese Künstler waren aber auch so glücklich, in England einen Reichthum interessanter Menschen und insbesondere schöner und geistreicher Frauen vorzufinden, welche ihnen die herrlichsten Gegenstände für ihre Kunst darboten. Sie fanden gleichzeitig eine Anzahl Kupferstecher, Bartolozzi an der Spitze, welche diese Portraits ebensowohl in Schwarzkunst wie in farbigem Stich meisterhaft vervielfältigten. So existiren unter anderen ausgezeichnete farbige Blätter mit den Portraits von Fox, von Nelson, vom Schauspieler Garrick, um den sich — Hercules am Scheidewege — die Tragödie und die Comödie streiten. Die männlichen Portraits stehen jedoch an Reiz hinter denen der Frauen zurück, sei es, daß die Schönheit der letzteren eine größere Anziehungskraft übt, sei es, daß die Technik mehr der weiblichen Erscheinung entspricht.

Und dieses Letztere ist wirklich der Fall. Diese Kunst des farbigen Kupferstichs ist ihrer ganzen Art nach selber weiblich, und ganz insbesondere die englische Punctirmanier. Zart und fein, weich und sanft, reinlich und elegant, ist sie durchaus entsprechend für die Darstellung weiblicher Schönheit, zumal jener

der Engländerinnen mit ihrem Teint von Milch und Blut, ihren schlanken, biegsamen und doch gesunden und kräftigen Gestalten. England muß damals, und nicht bloß in seiner Aristokratie, eine Fülle schöner Frauen besessen haben, welche den oben angeführten Ausspruch der Fürstin Daschkow vollkommen rechtfertigen. Die zahlreichen Portraits, welche ihre entzückenden Erscheinungen der Nachwelt überliefert haben, sind der Beweis dafür. Es kann nicht immer so gewesen sein. Denn, wenn wir z. B. die große Collection von Holbeins Gemälden und Portraitzeichnungen, welche die gleiche Gesellschaft im sechzehnten Jahrhundert schildern, vom Standpunkt der Schönheit aus durchmustern, so sind wir nur erstaunt, wie wenig davon vorhanden ist. Es war nicht anders in Frankreich, wo die Frauen des sechzehnten Jahrhunderts denen des achtzehnten Jahrhunderts den Preis der Schönheit lassen müssen; ja sie können gar nicht in die Mitbewerbung um den Erisapfel eintreten. Wie es scheint, hat auch die weibliche Schönheit ihre geschichtlichen Epochen. Das achtzehnte Jahrhundert bedeutete für Frankreich wie für England jedenfalls eine Blüthezeit.

Der farbige Kupferstich weist eine ganze Reihe großer oder berühmter Namen auf, so die Herzogin von Devonshire, die Herzogin von Richmond, Gräfin Spencer, Lady Duncannon, Lady Beauchamp, Lady Catherine Manners, Lady Catherine Montagu, Lady Elisabeth Foster, die Gräfin von Harrington, die Prinzessin von Wales und andere Angehörige des königlichen Hauses; dann die liebliche Miß Farren, Mrs. Fitzherbert, die einmal dem Prinzen von Wales, nachherigem Georg IV., angetraut war, die durch Schönheit, Geist und Talent gleich ausgezeichnete Schauspielerin Mrs. Siddons, die reizende Miß Bingham, die Schauspielerin Mrs. Wilson und viele andere. Unter den Malern, welche die Originalgemälde geschaffen haben, steht Reynolds oben an; eine ganze Reihe reizender Brustbilder

sind von Downman gemalt und von Thomas Burke, Caroline Watson, Joseph Collyer u. a. gestochen worden. Andere weibliche Figuren, die nichts anderes sind als schöne Engländerinnen im Zeitcostüm, alle portraitartig in Antlitz und Kleidung, dienen als liebliche Genrebilder, so unter dem Titel „Retirement“ eine elegante Dame, die einsam im Parke unter einem Baume sitzt, so ferner eine in Sinnen versunkene Dame unter dem Titel: „Thoughts on matrimony“. Auch diese sind dem Genre der Portraits zuzuzählen. Sollen wir irgend einem dieser zahlreichen Blätter den Preis zuerkennen, so ist es das Bild von Lawrence, welches die schon genannte Miß Farren in ganzer Figur darstellt, ein überaus reizendes Blatt, sowohl was die Figur, das Original des Bildes, wie die Arbeit des Malers und des Stechers betrifft.

Diese Blätter gehören fast alle den letzten beiden Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts an, und die meisten von ihnen haben die Epoche der wilden und grotesken Moden aus den achtziger Jahren bereits überwunden. Daß diese Moden auch in England geblüht haben, sieht man an zwei figurenreichen farbigen Blättern, welche Scenen in St. James Park und im Garten von Carlton House darstellen und offenbar auf Anregung der berühmten „Promenaden“ von Debucourt entstanden sind. Auf jenen Portraits aber ist der Einfluß der freieren Moden bereits erkennbar. Alles Steife und Versteifende ist abgeworfen; die Kleider, alle licht, rosa, blaßgelb, meistens aber weiß, fließen leicht und lose in freien Falten herab, um die Taille mit farbigem Stoffe schärpenartig gegürtet; das Haar, meistens grau, scheint noch ein wenig gepudert, aber es umwallt das frische, rosige Antlitz in einer großen Fülle freien Gelocks. Die ganze Erscheinung steht in vollständiger Harmonie mit der Technik des punctirten Stiches.

Mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts ist es aber

nicht diese Manier, welche den Vorrang behauptet, sondern die Schabmanier erscheint eine Weile fast vorherrschend. Mit derselben zeigt sich merkwürdiger Weise auch der Charakter der Menschen und insbesondere der Frauen verändert. Nicht, daß es an Schönheit mangelte, wohl aber an Natürlichkeit, obwohl der Puder jetzt ganz hinwegbleibt und das Haar der Frauen überall seine natürliche Farbe zeigt. Trotzdem auch die Kleider noch eine Weile den freien und edlen Charakter zeigen, der aus dem gräcisirten Frauencostüm der Revolution hervorgegangen, sieht man ihnen doch an, wie eine gewisse Manierirtheit eindringt; die Formen der Moden werden gesuchter; die enge Taille kommt wieder; romantische Motive stellen sich ein, wie z. B. im gezackten Kragen; das Haar ordnet sich künstlich in Schmachtlocken; schmachtend erscheint die ganze Haltung der Frau, die Biegung des Kopfes, die Bewegung der Glieder; die Zeit der Prüderie beginnt; die Engländerin verliert ihre Natürlichkeit.

Man erkennt diese Wandlung sehr deutlich auf den Blättern in Schabmanier. Sie bilden eine neue Epoche in der Geschichte des farbigen Kupferstichs in England. So natürlich wie dieser Kunstzweig bis dahin gewesen war, so manierirt wird er jetzt, bunt in der Farbe, geziert in der Zeichnung, überall das Streben nach gesuchter Eleganz verrathend. Alles erscheint elegant, salonfähig wie ehemals die Schäferinnen Frankreichs: höchst elegant in der Kleidung, schmachtend in Haltung und Ausdruck, sitzen oder liegen junge Damen im Walde am Bach und fischen; elegant sind die Farmersleute auf dem Felde bei der ländlichen Arbeit; bettelnde Frauen und Kinder scheinen nur verkleidet. Selbst die reizenden englischen Kinder, die schon auf den Blättern der punctirten Manier häufig ihre Mütter begleiten und einen beliebten Gegenstand der Kunst bilden, sind nicht mehr natürlich, obwohl sie mit Vorliebe dargestellt werden.

Das schließt nun freilich nicht aus, daß es auch in dieser neuen Manier noch höchst reizende Blätter giebt, so z. B. eine Lady Lambton mit ihren vier Kindern, nach J. Hoppner von John Young gestochen, oder das Blatt von George Maile nach G. Dawe, Miß O'Neill in der Rolle der Julia. Aber in der Abnahme der Natürlichkeit und in dem Anwachsen der Manierirtheit war auch bereits der Verfall des farbigen Kupferstichs gegeben. Wie er selber in seinem Werthe und in seinem Reize nachließ, verlor man den Geschmack daran und, nicht mehr der Gunst der vornehmen Welt sich erfreuend, lohnte es auch nicht mehr die Mühe, welche man bisher darauf verwendet hatte. Der Uebergang von der punctirten in die Schabmanier, von der schwereren und mühevolleren in die leichtere, ist dafür bereits bezeichnend.

So ging der farbige Kupferstich in England unter wie in Frankreich; er wurde nicht mehr geachtet und beachtet; er verlor sich und wurde vergessen. Ein halbes Jahrhundert blieb er so, ungeübt von den Künstlern, verworfen vom Zeitgeschmack, von der vornehmen Welt, die ihn einst so geliebt und bevorzugt hatte. Wenn er heute — und seit wenigen Jahren erst — wieder ans Licht tritt, wieder gesammelt, geschätzt und hoch gezahlt wird, so ist es wiederum die vornehme Gesellschaft, welche ihm die Gunst zuwendet, vor der Hand freilich nur als einer Antiquität. Ob er je wieder von der ausübenden Kunst gepflegt werden wird, scheint zweifelhaft bei der Menge und der Leichtigkeit unserer modernen vervielfältigenden Künste. Indessen haben diese Erfindungen den farbigen Blättern des achtzehnten Jahrhunderts Reiz und Interesse nicht nehmen können. Im Gegentheil, gerade das Erblühen jener hat diese wieder zu Glanz und Ehren gebracht.

Und so wird in der That auch der Versuch gemacht werden, den farbigen Kupferstich wieder in unsere ausübende

Kunst einzuführen. Eben jene Ausstellung im österreichischen Museum, welche auch zu diesem Aufsatz die Veranlassung gewesen, hat Künstlern, den Meistern der Radirung, die Anregung gegeben, einmal wieder desgleichen zu thun, vielleicht in Verbindung mit einer unserer neueren Vervielfältigungsmethoden. Ob der Versuch gelingen, ob der farbige Kupferstich wieder lebendig werden wird, kann nur in solcher Weise sich zeigen. Auf den praktischen Versuch eben kommt es an.



VIII.

Delfter Faiencen.



Wie schnell doch mitunter die Dinge dieser Welt aus der Erinnerung der Menschengeschlechter verschwinden! Zwei Jahrhunderte lang blühte die Fabrikation der edlen Faiencen zu Delft in Holland. Nach allen Welttheilen verschifft, auf Credenz und Tafel gern gesehen und geschätzt wie ein Kunstwerk, erfüllten sie mit ihrem Ruhme die Welt. Da erloschen die Oefen im Kampfe mit der Ungunst der Zeit. Kaum ein halbes Säculum ist verflossen, daß der letzte Delfter Meister das letzte Faiencestück brannte, und man weiß kaum noch, wo denn die einst so berühmten Fabriken standen. Die alte, von Wiesen umgebene, von Wasser durchzogene Polderstadt liegt verlassen und vergessen von aller Welt. Obwohl sie so leicht erreichbar, fliegt der Tourist an ihr vorüber, und selbst wer für ihre Geschichte und ihre Werke von dazumal ein Interesse hat, meidet sie, weil er weiß, sie birgt von alledem keine Erinnerungen mehr.

Nun aber, seit zwei Jahrzehnten etwa, ist der Eifer für ihre Arbeiten, die nicht minder vergessen und in Mißachtung

versunken waren wie die Stadt selber, aufs neue erwacht. Wer im Anfange dieses Jahrhunderts Kunstwerke und Antiquitäten sammelte, der dachte nicht daran, ihnen den Namen und die Werke von Delft hinzuzufügen. Heute sind die Liebhaber dieser Faiencen ungezählt; kein Kunstcabinet von allgemeiner Art, kein Museum, daß der kunstindustriellen Bewegung gewidmet ist, kann auf Delfter Arbeiten Verzicht leisten; die blauweißen Schüsseln und Gefäße sind die Zierde der Speisezimmer; nachgeahmt, haben sie bereits vieler Orten einen neuen Industriezweig angeregt, an dem endlich auch Holland Antheil nimmt.

Natürlich mit dem wachsenden Interesse hat man sich auch nach ihrer Geschichte umgethan, nach ihrer Entstehung und Fabrikation, nach ihren Meistern und Malern, nach der Bedeutung ihrer Zeichen gefragt, aber trotz der Kürze der Zeit war die Erinnerung so gänzlich erloschen, daß, was zur Kunde kam und was uns davon die Bücher über Poterien und Faiencen zumal zu erzählen hatten, überaus lückenhaft und unzuverlässig ist. Man wußte nichts von der Art der Entstehung, noch vermochte man den Zeitpunkt anzugeben. Man kannte eine Anzahl Namen und fand verschiedene Marken und Chiffern auf den Gefäßen selber, aber was diese betrifft, so kam man über Vermuthungen und Zweifel nicht hinaus, und über jene, die Namen, brachte man so dürftige Notizen bei, daß von einer Kenntniß ihrer Bedeutung nicht die Rede sein konnte, um wie viel weniger von einer Geschichte.

Nun aber haben die Faiencen von Delft ihren Geschichtschreiber erhalten.*) Henry Havard hat Jahre lang in den Archiven und Bibliotheken der Niederlande, wo er etwas zu

*) **Histoire de la Faïence de Delft par Henry Havard.** Illustrirt von Leopold Flameng und Charles Goutzwiller. Chromolithographie von Lemercier. Paris, Plon, 1878.

finden glaubte, Nachforschungen angestellt. Zum Unglück waren die Papiere der Faienciers selber, die mit der Auflösung der Genossenschaft und Unterstützungskasse der Stadt übergeben waren, verschwunden. Trotzdem ist es Havard gelungen, so viel zuverlässige Nachrichten zu sammeln, daß er eine allen Wünschen entsprechende Geschichte dieses berühmten Zweiges der Kunstindustrie herzustellen und die Daten über die Meister nicht nur festzustellen, sondern ihre Namen, zu Frommen aller Sammler und Liebhaber, um das Dreifache zu vermehren vermochte. Ebensogut gewählte wie vortrefflich ausgeführte Abbildungen aus den bedeutendsten Sammlungen begleiten mit den Marken und Inschriften das glänzend ausgestattete Buch.

Wer heute die stillen Straßen dieser leblosen Stadt, die schweigender noch erscheinen, als es sonst schon die Art holländischer Städte ist, durchwandert, der wird nicht begreifen können, wie in diesem Winkel des Landes ein so ganz specieller Zweig der Kunstindustrie entstehen und zu so außerordentlicher, den Ruhm und Reichthum der Stadt bildenden Blüthe sich erheben konnte. Nicht eine Bedingung scheint vorhanden zu sein. Die Gegend bietet weder die Materialien, die nöthig sind — sie mußten alle aus der Fremde geholt werden — noch war vorher Handel, Industrie, Kunst in irgend bedeutsamem Maße vorhanden. Nur die Bierbrauereien von Delft wußte man während des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zu rühmen, und gerade wie sie in Verfall geriethen, war es auf einmal die Faience-Industrie, welche an ihre Stelle trat.

Das geschah um das Jahr 1600 oder mit dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Man hat um einiger Gefäße willen, deren Zahlen man mißverstanden hat, die Entstehung der Delfter Faiencen höher hinaufrücken wollen, aber eine Liste der Gewerbe vom Jahre 1596 kennt in Delft noch keinen Faien-

cier. Erst 1611 wird ihrer gedacht und zwei Jahre später wird ihre Zahl auf acht angegeben. Dazwischen fällt also die Entstehung.

Ist die Gründung auf eine bestimmte Persönlichkeit zurückzuführen, so ist dies ein Töpfer des Namens Herman Pietersz, der aus Harlem kam, wo schon eine Fabrikation von so etwas wie Faiencen existirt haben soll. 1584 heirathete er die Tochter eines Delfter Töpfers, Verfertigers von gewöhnlichem Thongeschirre, und machte nun seine Versuche, mit denen er bis zum Jahre 1600 fertig wurde. Das Nähere darüber wissen wir nicht. Sie müssen aber damals so ziemlich zum vollen Resultate geführt haben, denn die ältesten Faiencen, die uns wenigstens erhalten sind, unterscheiden sich in Bestandtheilen und Technik nicht von den späteren.

Im Jahre 1613 zählte man, wie gesagt, ihrer acht Meister, eine Zahl, die auf eine ziemlich schnelle Ausdehnung des Gewerbes, wenigstens für den Anfang, schließen läßt. Auch scheinen die Umstände der Sache förderlich gewesen zu sein. Während der Erhebung gegen Spanien war Delft die Residenz des ersten Statthalters Wilhelms des Schweigsamen geworden. Die Residenz hatte viele Fremde herbeigezogen, ein neues Leben entwickelt, die Luxusindustrie erweckt und Künstler nach dem stillen Orte gerufen. Nach dem Tode Wilhelms hatte Moritz zwar die Residenz verlegt, aber mittlerweile war die Stadt gewachsen und die Bürger waren wohlhabender, industrieller, unternehmender geworden. Infolge dessen trat im Jahre 1611 auch in Delft alles, was zur Kunst gehörte, in eine Gilde von St. Lucas zusammen, und zu dieser Gilde, also zu den Künstlern, wurden auch die Faiencenmeister gerechnet, wie die Maler, die Glasmaler u. s. w. Doch war zunächst ihr Ansehen noch nicht von Bedeutung, denn erst 1648 erreichten sie es, daß sie zu den bisherigen vier Vorstehern der

Gilde, die aus den Malern und Glasmalern genommen waren, jedesmal zwei aus ihren Genossen hinzugesellten.

Neben der Gilde von St. Lucas bildeten die Faienciers aber schon damals eine Gemeinschaft für sich mit gemeinsamen Unterstützungsanstalten und sonst mancherlei gemeinsamen Einrichtungen. So hatten sie ihren Vorstand von drei Personen, der ihre Interessen wahrnahm, mit Magistrat und Statthalterschaft verhandelte und auf Verträge mit fremden Staaten und Städten über Export und Import ihrer Waaren Einfluß nahm. Sie hatten ihre strengen Gesetze über die Arbeit, über die Prüfungen, ohne welche Niemand Meister werden konnte, weder als Dreher, noch als Maler. In diese zwei Gruppen zerfielen die Faience-Künstler.

Von Herman Pietersz, dem Beginner dieser Industrie, lassen sich bestimmte Werke heute nicht mehr nachweisen, ebensowenig von den ersten Genossen aus seiner Zeit, die genannt werden: Tomes Jansz, einem Engländer, der früher Soldat war, Hans de Wint aus Antwerpen und François de Boisjoli, einem französischen Emigranten. Sie waren sämmtlich, wie wir sehen, nicht geborene Delfter. Doch ist die Art dieser ersten Periode, welche bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts dauerte, unschwer zu bestimmen, da sich doch manches erhalten hat.

Nach diesen erhaltenen Gegenständen hatten die Delfter Faiencen ohne Zweifel gleich von Anfang an, so wie die ersten fertigen Stücke in den Handel kamen, ihre Specialität. Diese bestand in der gelblich-weißen, leichten, klingenden Masse, die aus dreierlei verschiedenen Thonerden gemischt war. Die eine davon, weißlich und fein, kam von Tournai, die zweite, weich und fett, aber von dunkelgrauer Farbe, lieferten die Ufer der Ruhr in Westphalen und bei Mühlheim, und die dritte war holländischer Thon von den Ufern des Rheins. Die Masse

fügte sich zäh und schmiegsam in alle Formen und entsprach den Launen selbst einer bizarren Phantasie. Die Zinnglasur mit der blauen Malerei, die „auf dem Rohen" aufgetragen und im großen Feuer eingebrannt wurde, hatte ihren eigenen Glanz und Schmelz, welcher die Delfter Faiencen vor anderen kenntlich macht. Die blaue Malerei en camaïeu war eigentlich noch die allein geübte; einige Gegenstände zeigen die Conturen in einem dunkleren bräunlichen Tone umzogen, andere, sehr seltene, lassen mit vereinzelt gelben Tinten oder rothen Flecken die ersten schüchternen Versuche der Polychromie erkennen. Die Darstellungen sind meistens äußerst figurenreich; hunderte kleiner Figuren bedecken zuweilen die Schüsseln oder die Platten. Es sind Reitergefechte, Kirmes- und andere Volks- und Bauernscenen nach Art des Adriaan van der Venne, Vinckenboons, Höllenbreughel und ihrer Genossen. Man sieht daraus, die Faiencefabrikation beginnt zu Delft sofort als eine Kunst und nicht als reine Industrie. Man bemalte Platten gleich Bildern und machte Zier- und Luxusgefäße.

Das war vielleicht auch mit der Grund, warum die Faience-Fabrikation während dieser ersten Periode nach ziemlich glücklichem Anfange nur langsame Erfolge zeigt. Im Jahre 1613 existirten bereits acht Meister, wie wir gesehen haben. Bis zum Jahre 1640 hatten im ganzen dreißig die Meisterprüfung bestanden und sich in die Gilde aufnehmen lassen. Von ihnen übten in diesem Jahre aber nur sechs bis acht ihre Profession; acht andere hatten Delft verlassen und anderswo ihr Glück versucht. Auch jene, welche zu Delft in Thätigkeit standen, waren wenig angesehene Leute, ohne viel Credit und Einfluß.

Von der Mitte des Jahrhunderts an ändert sich das aber, ebensowohl infolge äußerer glücklichen Conjuncturen wie durch die Anstrengungen einzelner höchst bedeutenden Meister und Künstler. Die Ateliers bevölkerten sich wieder mit Ge-

hilfen und Lehrlingen und neue entstanden neben ihnen. Von 1651 bis 1660 lassen sich mehr als zwanzig Meister aufnehmen, im Jahre 1660 ihrer zehn und in den beiden folgenden ihrer zwölf, während die Fabriken zur Zahl von vierundzwanzig heranwuchsen. Die Fabrikation trat auf ihre Höhe; die Arbeiten von Delft wurden berühmt, Aufträge kamen von allen Seiten herbei und die Faienciers selbst wurden angesehene Persönlichkeiten. Damals geschah es, daß sie zum Vorstande der St. Lucas-Gilde, wie oben erzählt, zwei neue Mitglieder hinzustellten. Nunmehr, ein Zeichen ihres wachsenden Ruhmes, ging eine Umwandlung mit ihren Namen vor, der höchst eigenthümlich ist. So lange sie in der Niedrigkeit waren, nannten sie sich nach alter Gewohnheit nur mit dem Vornamen und demjenigen ihres Vaters, wie z. B. Herman Pietersz (d. i. Peterssohn), dessen Sohn wieder Pieter Hermansz sein mochte. Nun aber, da sie ein Etwas geworden waren und Ruhm gewannen, fügten sie einen bleibenden Familiennamen hinzu, den sie vom Orte oder sonst einer Veranlassung her annahmen. So stößt man nun statt der Herman Pietersz und Tomes Jansz auf die Hoppestein, van Kessel, de Kruyk u. a. Von diesem Momente an beginnt auch die Zeichnung der Gegenstände mit den Marken der Meister und Fabriken.

Die Männer, welche für die zweite, von der Mitte bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts dauernde Periode der Delfter Faiencefabrikation als leitend an die Spitze traten, waren Abraham de Kooge und Aelbregt de Keizer, beide, wie die meisten anderen bedeutenden Faiencemaler dieser Zeit, keine geborenen Delfter. Es kam so fremdes Blut hinein und bildete eine gesunde Mischung. Beide vertreten auch zwei verschiedene künstlerische Richtungen, die sich von nun an in der Faiencedecoration geltend machen.

Man weiß nicht, von woher Abraham de Kooge nach Delft

gekommen ist. 1632 war er schon dort und thätig als Maler in Oelfarben. 1648 wurde er Compagnon des Faiencefabrikanten Pieter Oosterlaan und übernahm die artistische Direction seiner Fabrik. Er hielt in gewisser Weise die künstlerischen Traditionen der Vergangenheit aufrecht, nur in eigenthümlicher Weise. Er war es, der das Genre der Plattengemälde mit Landschaften und Portraits en camaïeu erschuf. Seine Werke in dieser Art sind heute der Stolz der Sammlungen. Uebrigens übte er die gleiche Meisterschaft auf kleineren Gegenständen. Seine Blüthezeit dauerte bis 1666. Er arbeitete noch bis 1674 und fand viele Nachfolger für seine Art.

Das neue Genre, welches sein gleich berühmter Genosse Aelbregt de Keizer anschlug, war das japanische. Aelbregt wurde Meister im Jahre 1642. Damals, um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, stand das japanische Porcellan in höchstem Ansehen und war, wenn auch nicht eine Seltenheit, doch eine Kostbarkeit. Aelbregt faßte daher den Gedanken es nachzuahmen, und es gelang ihm dies zu allgemeiner Anerkennung, so daß er seine Imitationen nicht minder in Mode brachte wie die Originale. Er schuf damit den Delfter Faiencen eine eigenthümliche Art, die nach seinem Tode nicht erlosch, sondern von seinem eigenen Sohne Cornelis und seinen Schwiegersöhnen Jacob und Adriaan Pynacker so wie vielen anderen fortgesetzt wurde. Ihrer Zwanzig bedienten sich sogar seiner eigenen Marke, der verbundenen Buchstaben A und K, die uns heut wohl am häufigsten auf den Delfter Arbeiten begegnet. Adriaan Pynacker, der sich selbständig machte und eine eigene Marke führte, glänzte besonders in der Nachahmung der bekannten japanischen, mit Blau, Roth und Gold verzierten Porcellane.

Viele andere Meister blühten neben den genannten in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts und die Ausübung

der Kunst ging in den Familien fort, so in den Eenhoorn und in den Kam. Sie schlossen sich aber alle der einen oder der anderen Richtung an. So zeichnete sich z. B. Frederik van Frytom durch seine Landschaften en camaïeu aus. Nur Gerrit Pietersz Kam brachte ein originelles Genre auf, allerdings mit Anschluß an die Keizersche Richtung. Er nahm japanische, chinesische, indische Motive mit allerlei orientalischen Thieren, zumal Elephanten, und stellte das alles frei phantastisch dar, wie es sich etwa in europäischer Phantasie wiederspiegelt. Damals fanden mit Hilfe der indischen Compagnie auch schon allerlei Wechselbeziehungen zwischen europäischer und japanischer Fabrikation statt, die noch in anderer Beziehung entscheidend werden sollten.

Eine vollständige Veränderung begann aber erst mit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, von wo an daher die dritte und letzte Periode zu rechnen ist. Bis dahin hatte sich die Faiencefabrikation auf ihrer künstlerischen Höhe gehalten. Die Arbeiten, die sie schuf, waren, wenn nicht reine Kunstwerke, doch vornehme Luxusgegenstände; sie bildeten eine Zierde des Hauses und der Tafel, nicht das gewöhnliche Gebrauchsgeschirr, das durchgängig aus Zinn bestand. Nun aber — nicht auf einmal allerdings, sondern allmählich — ging dieser künstlerische Charakter in den commerciellen über; statt der Meister waren es Kaufleute und Capitalisten, welche die Leitung der Fabriken in die Hände nahmen. Die Folge war, daß das Product in seinem Werthe sank und die Massenfabrikation an die Stelle der Kunstproduction trat. Es klingt fast unglaublich, wie billig die Preise, nach Dutzenden gerechnet, schon um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts waren, zumal wenn man sie mit denen vergleicht, die wir heute wiederum für einzelne Stücke dieser Dutzende zahlen. Bei berühmten Fabrikanten selbst kostete ein Dutzend großer, blau bemalter

Schüsseln fünfzig Sous, ebensoviel ein Dutzend Salatschüsseln, während ein Dutzend blauer und rother Kaffeetassen mit acht Sous bezahlt wurde.

Davon war wiederum die Folge, daß nicht bloß die Waare sich verschlechterte, sondern auch der Künstler. Der eigentliche Faiencemaler, der sich sonst vortrefflich gestanden hatte, arbeitete jetzt um kargen Lohn, und so wendeten sich Talente nicht mehr einer Kunstthätigkeit zu, die kaum das Brot lieferte.

Es kam ein Umstand hinzu, den ich schon angedeutet habe, die Stellung und Bedeutung der wirklichen Faiencemaler herabzudrücken. Das war der Einfluß und die Nachahmung des bunten Porcellangeschirres, das nun allgemach auch in Europa fabricirt wurde und nicht bloß durch seine Concurrenz und Leistungsfähigkeit, sondern auch durch seine künstlerische Art auf die Faiencen drückte. Das Porcellan zeigte buntes Geschirr, das mit feinem Farbenauftrage auf die Glasur für alle Malerei sich genügend erwies.

Die echte Faience dagegen war nur im Besitze weniger Farben, welche das große Feuer zu ertragen im stande waren, und der Auftrag derselben, da er „auf dem Rohen" geschah und die Flüssigkeit sofort aufgesogen wurde, erforderte die größte Geschicklichkeit und lange Uebung und Kenntniß der Behandlung. Jeder Irrthum war unverbesserlich, jeder Fehlzug mit dem Pinsel, der ununterbrochen mit leichter und sicherer Hand geführt werden mußte, rächte sich durch einen Fleck. Nun aber kam die Liebhaberei zu dem bunten Porcellan, und die Fabrikanten, dem Modegeschmacke nachgebend, verlangten das Gleiche von der Faience. Es ging auch, aber auch nur durch den Auftrag auf die fertige Glasur, der durch jeden, der des Malens einigermaßen kundig war — viel wurde ja nicht ververlangt — ausgeführt werden konnte. Dem Faiencemaler blieb allenfalls Skizze und Contour übrig. Natürlich verlor

er damit seine Existenz und verschwand nach und nach als Künstler.

Noch eine andere künstlerische Veränderung hatte der Lauf der Dinge im Gefolge; er traf aber nicht allein die Faiencen. Der Geschmack trat in das Zeitalter des Rococo und damit in das Zeitalter des Hübschen und Bizarren, der capriciösen Einfälle. Man wollte keine eigentlichen Kunstwerke mehr, sondern artige, hübsche Gedanken, geistreiche Einfälle, wenn sie auch noch so sonderbar herauskamen. Und das geschah denn auch. Schon die vorhergehende Periode ist nicht ganz davon frei zu sprechen.

So haben sich z. B. noch ein paar Violinen in Faience mit reizender figürlicher Malerei aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts erhalten. Aber die eigentliche Periode, in welcher man Fuß- und Handwärmer in Form von Gebetbüchern, Bürsten, Vogelkäfigen darstellte, aus allerlei Gethier Butterdosen machte, einen dicken, perrückentragenden Mynheer, dem man den Hahn im Bauche befestigte, als Wassergefäß über dem Waschbecken benutzte, — für diese Absonderlichkeiten kam die rechte Zeit erst mit dem achtzehnten Jahrhundert. Damals wurde es auch beliebte Mode, die Speiseteller mit Musiknoten zu bemalen, sintemalen es im holländischen Leben Sitte wurde, daß bei Gesellschaften jeder sein Lied zum Besten gab; er konnte es vom Teller absingen.

Gegen diesen Lauf der Dinge kämpften noch einzelne bedeutende Künstler vergebens, während andere sich dem Strome hingaben. Unter jenen ragen J. van der Hagen oder Verhagen und Piet Viseer hervor. Der erstere folgte noch Abraham de Kooge und verschmähte die Polychromie. Er nahm selbst archaistische Gegenstände auf, indem er die Compositionen von Goltzius dazu benutzte. Seine schönsten Arbeiten fallen in die Jahre von 1725 bis 1735, doch arbeitete er noch bis 1760.

Als er abwärts ging, trat Piet Viseer ein. Er warf sich besonders auf die Decoration der Fliesen und wußte den Farben des großen Feuers viel Glanz und Kraft zu geben. Ein Dritter, Gysbrecht Verhaast, geboren 1737, hatte wenigstens künstlerische Sujets, indem er vorzugsweise Landschaften malte, was er vortrefflich verstand, aber es geschah in Polychromie.

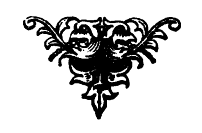
Diejenigen dagegen, welche vor allen in der neuen Weise vorangingen, waren zwei Künstler des Namens Dextra, Zacharias und J. T., letzterer auch der junge Dextra genannt. Sie trieben die Faiencen in die willkürliche Richtung des Meißner Porcellans, führten die Rococoformen ein und übten die oben geschilderte bunte, nicht selten schreiende polychrome Decoration mit den Farben im kleinen Feuer. Damit eröffneten sie den Abweg, der die Faiencefabrikation zur Decadence und ihrem Ende entgegenführte.

Während so die Fabrikation innerlich versank, kam noch ein äußerer Umstand hinzu, ihr das Leben abzuschneiden. Der Ruhm, den die Delfter Faiencen sich erworben hatten, war die Ursache gewesen, daß man überall das Gleiche versucht hatte. Faiencefabriken, deren Gründung sich selbst ausdrücklich auf Delft beruft, waren in Deutschland, Frankreich, Schweden u. s. w. entstanden und zum Theile zu großer Blüthe gekommen. Sie hatten natürlich das Absatzgebiet verringert. Der gefährlichste Concurrent wurde aber England. Seine Faiencen, die noch heute im Gegensatze gegen Porcellan oder China den Namen Delft führen, verdrängten die Originale nicht bloß aus England, sondern machten ihnen auch in Holland Concurrenz. Engländer (Sanderson und Bellaerdt) gründeten mit englischen Arbeitern eine Faiencenfabrik in Delft selbst, andere versahen englische Fabrikate für den Import nach Holland mit holländischer Inschrift. Vergebens verlangten die Delfter von den Generalstaaten ein Verbot der englischen Einfuhr.

Unter diesen Umständen wurde denn der Verfall zum Untergange, der unter der französischen Herrschaft durch die Aufhebung der Gilde zum endgültigen wurde. In der blühenden Zeit um 1700 hatte Delft dreißig Fabriken mit etwa 1500 bis 2000 Arbeitern gehabt, immerhin eine große Zahl für einen sehr exceptionellen Fabrikszweig bei 25 000 Einwohnern. 1742 gab es der Fabriken nur noch zwanzig; 1794 waren sie auf zehn herabgegangen. Im Jahre 1808 fristeten noch acht ihr Dasein; auch diese erloschen in den nächsten Jahren. Eine oder zwei, die noch eine Weile übrig blieben, machten glasirte Ziegeln. Auch von diesen ging 1850 die letzte Spur zu Grunde. So nahe steht uns der Untergang eines so berühmten und so bald vergessenen Kunstzweiges.

Der Untergang war ein vollständiger, aber die künstlerische Art von Delft, die Wirkung der blauweißen Faiencen, ist eine so gute, in sich richtige, daß sie einmal wieder aufleben mußte, sobald Geschmack und Kunstgewerbe aus der Versunkenheit der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sich wieder erhoben. Und das ist bekanntlich durch die allgemeine Reform des Geschmacks in der zweiten Hälfte geschehen. Wie die Delfter Faiencen einer der letzten Zweige der Kunstindustrie waren, welche dem allgemeinen Ungeschmack erlagen, so gehören sie auch zu den ersten, welche wieder belebt wurden, d. h. nicht die Faiencen in Delft selber, wohl aber ihre Manier. Die Decoration in Blau auf Weiß ist wie etwas Ewiges, Naturgemäßes und darum, so zu sagen, unsterblich. Sie kann eine Weile von der Mode vernachlässigt werden, wird aber immer, früher oder später von derselben wieder aufgenommen werden. Und so ist es heute geschehen. Diese Decoration ist völlig wieder Mode geworden, sowohl in Porcellan wie auf Faiencen. Die ersten waren die Franzosen, bei denen im achtzehnten Jahrhundert die Fabrikation von Rouen, anfangs auch eine

Imitation der Delfter Arbeiten, geblüht hatte. Es folgten die belgischen, schwedischen, die englischen Faiencen; dann dänisches Porcellan und insbesondere die Fabrik von Meißen, welche das blauweiße s. g. Zwiebelmuster erneuert in zahllosem Tafelgeräth wieder durch die Welt sendete. Zum praktischen Geräth, das bald in allen vornehmen Häusern auf dem Speisetisch, auf dem Theetisch, auf dem Waschtisch wieder erglänzte, gesellten sich auch die Bilder wieder, Gemälde in Blau auf weißglasirter Faienceplatte, wie sie vordem von holländischen Malern geübt worden, Landschaften, Marine- und Genrebilder. Von allen zuletzt war es Delft selber, die stille, fast vergessene Stadt, welche in diese Imitation und Fortbildung ihrer eigenen alten Manier wieder eintrat, wie die Ausstellung zu Paris im Jahre 1889 erkennen ließ, nicht zwar, wenigstens noch nicht, mit praktischem Gebrauchsgeschirr, wohl aber mit ganz vorzüglich ausgeführten Gemälden. Delft beginnt also wieder umgekehrt wie um 1600. Damals galt es dem japanischen und chinesischen Porcellan technisch und praktisch gleichzukommen, und erst allmählich, da man der Manier sicher war, bemächtigte sich ihrer die eigentliche Kunst und schuf Bilder, Gemälde zur Wandverzierung. Heute beginnen Maler in Delft eben mit diesen; schwerlich aber, bei der allseitigen Concurrenz, wird es gelingen von hier aus wieder zu einer blühenden Industrie zu kommen wie im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert.



IX.

Zur Vorgeschichte des europäischen Porcellans.



Wenn man von der Entstehung oder Erfindung des europäischen Porcellans und seiner Geschichte reden und darüber Untersuchungen anstellen will, so muß man vor allen Dingen klar wissen, was Porcellan ist, was man darunter versteht. Die Italiener des sechzehnten Jahrhunderts haben mit dem Worte porcellana eine bestimmte Art ihrer Majoliken, auch wohl und durchaus nicht selten das ganze Genre der Majoliken bezeichnet. Und so haben auch die Franzosen schon im Mittelalter und später noch unter dem Worte porcellaine orientalische wie europäische Faiencen verstanden. Faiencen und Majoliken sind aber technisch wie materiell ganz andere Dinge als das, was man heute unter Porcellan versteht und was man seit dem Anfange des achtzehnten Jahrundert in bestimmter Unterscheidung von den Faiencen (z. B. den ähnlichen Delfter) darunter verstanden hat.

Der Begriff des Porcellans in unserem heutigen Sinne ist durch das Vorbild des chinesischen und japanischen Porcellans festgestellt worden; es ist die harte (pâte dure), klingende, mit der Glasur in Eins verbundene, leicht transparente, weiße, kaolinhaltige Masse, welche durch das große Feuer gegangen

ist. Eine Masse, die nicht Kaolin, die eigentliche Porcellanerde, enthält, ist nicht Porcellan im wahren und echten Sinne des Wortes. Eine solche Masse, die nicht Kaolin enthält, ist die französische von St. Cloud und seiner Nachfolgerin, der Fabrik von Sèvres, durch das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch. Diese Masse ist glasig, viel mehr transparent, viel weniger hart und darum pâte tendre, weiche Masse, genannt. Von derselben glasigen Art ist auch das alte englische Porcellan, dort im Lande „China" genannt (ein Gegensatz zum Delft), obwohl es vom chinesischen Porcellan sehr verschieden ist. Sèvres nahm erst im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts die harte Masse an und fabricirte seitdem erst echtes, wirkliches Porcellan — ob künstlerisch zu seinem Vortheile, lassen wir dahingestellt, da wir es hier nicht mit dem künstlerischen Werthe oder Unwerthe zu thun haben.

Betrachtet man nun die kaolinhaltige Masse, die pâte dure, als das wirkliche, echte Porcellan, so muß man — oder mußte man wenigstens — den Sachsen Böttger als den Erfinder des europäischen Porcellans gelten lassen. Mit der Entdeckung des Kaolins in der sogenannten Schnorrischen Erde und der Anwendung desselben auf seine Terracottenversuche vollzog sich in den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts diese Erfindung. Darnach war Meißen (gegründet 1710) die erste Fabrik, von welcher die anderen, Wien, Berlin, Nymphenburg u. s. w., ihren Ausgang nahmen.

Nimmt man aber andererseits auch die weiche Masse als Porcellan an, wie sie denn gewöhnlich diesen Namen führt, so ist St. Cloud der Meißener Fabrik um einige Jahre vorausgegangen, und das ist der Grund, warum die Franzosen wohl die Erfindung des europäischen Porcellans für sich in Anspruch nehmen. Die allgemeine Ansicht stimmte bisher nicht damit

überein, sondern schrieb das Verdienst, die erste Fabrik zu sein, der Meißener zu.

Daß früher schon in Europa Versuche und Bemühungen um die Erfindung des Porcellans stattgefunden hatten, war nicht unbekannt. Es wäre auch merkwürdig gewesen, wenn sie nicht stattgefunden hätten. Das orientalische, das ist das chinesische Porcellan, dessen Erfindung erst nach dem Beginn der christlichen Zeitrechnung stattfand, war den Römern der Kaiserzeit unbekannt. Dagegen kannten es die Araber des Mittelalters, und in den Inventaren fürstlicher Schatzkammern ist es im fünfzehnten Jahrhundert nicht selten und in untrüglicher Weise erwähnt. Im sechzehnten Jahrhundert ist es nicht ungewöhnlich mehr auf den Tischen der Kaiser und Könige und anderer Großen der Welt, besonders zum Gebrauche für Früchte und Confituren, und es heißt, daß man es in Kairo kaufen könne. Es wurde also wohl schon vor dem directen Import der Portugiesen und Holländer durch die Venetianer über Aegypten nach Europa gebracht. Als nun jene beiden Völkerschaften den Handel mit Ost-Asien eröffnet hatten, da waren (im siebzehnten Jahrhundert) bald alle Cabinette der Kunstfreunde mit echtem ostasiatischen Porcellan angefüllt, ja man bestellte dort an der Heimstätte der Fabrikation und sendete Zeichnungen, insbesondere Wappen, das Geräth zu verzieren, das man zum Gebrauche der Tafel kommen ließ. Zur Zeit, da sie noch seltener waren, kam es auch vor, das man einzelne Gefäße chinesischen Porcellans in Europa mit Silber montirte. Solche Stücke haben sich wohl noch erhalten.

Bei dieser Werthschätzung konnte es nicht ausbleiben, daß man auf den Gedanken der Nachahmung verfiel, zumal in einer Zeit, da, wie im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, die Fabrikation der Majoliken und Faiencen einen so außerordent-

lichen künstlerischen Aufschwung nahm. Vor diesem italienischen, deutschen, französischen glasirten Geschirr lagen die Vorzüge des chinesischen Porcellans an Härte, Feinheit, Transparenz, Farbenreichthum, Solidität zu offen da, um übersehen zu werden und nicht zur Nachbildung zu reizen.

Und diese Versuche, mit denen man in jüngster Zeit besser bekannt geworden ist, haben einen französischen Kunstfreund und Kunstkenner, Baron Davillier, bewogen, ihnen eine gründliche Studie zu widmen, mit welcher er glaubt, die Erfindung des europäischen Porcellans um zwei Jahrhunderte und mehr hinaufrücken zu können. Sein Buch führt den Titel: „Les origines de la porcelaine en Europe, les fabriques italiennes du XV. au XVII. siècle, avec une étude spéciale sur les porcelaines des Médicis d'après les documents inédits. Paris et Londres 1882.“ (Mit Abbildungen.)

Sehen wir uns den Inhalt dieser Schrift mit kritischem Auge an, denn leichten Kaufes wollen wir Deutschland den Ruhm der Erfindung des europäischen Porcellans nicht entreißen lassen.

Der erste Versuch soll schon im fünfzehnten Jahrhundert in Venedig gemacht worden sein. Die Sache ist an sich durchaus nicht unwahrscheinlich. Originale konnten in Venedig vorhanden sein und waren es gewiß, und da zu jener Zeit die Muraneser Glasfabriken schon in großer Blüthe standen, so lagen Versuche in glasirter Terracotta nahe genug. Das betreffende Zeugniß ist in dem Briefe eines Pater Wilhelm von Bologna enthalten, aus Venedig an einen Freund in Padua im April 1470 geschrieben. Der Brief lautet in deutscher Uebersetzung:

„Mein werthgeschätzter Herr! Sie empfangen mit diesem Briefe eine Schüssel und eine kleine Vase von Porcellan, welche Ihnen Meister Antonio schicken will, ein Alchimist, der bis

dahin im neuen Ofen von San Simion hat brennen lassen.
Diese beiden Stücke sind vom Meister mit einer sehr großen Vollkommenheit gemacht, denn er hat transparentes und sehr hübsches Porcellan mit einer gewissen guten Erde erhalten, welche Sie ihm verschafft haben. Diese Porcellane, Dank der Glasur (vernixi) und den entsprechenden Farben, bilden eine so wundervolle Arbeit, daß sie aus der Barbarei gekommen zu sein scheinen und vielleicht denen jenes Landes überlegen sind. Sein Geheimniß hat alle unsere Töpfer und Alchimisten in Bewegung gesetzt; aber er, welcher Alchimist ist, will ihnen das Geheimniß einer so schönen Erfindung nicht geben. Gestern ist ein Senator von hoher Stellung bei ihm gewesen und hat ihm versprochen, von seiner Erfindung und ihrem großen Werthe mit Personen zu reden, welche sie interessirt. Ich lasse Sie das wissen, weil ich weiß, daß es Ihnen ein großes Vergnügen machen wird, davon unterrichtet zu sein. Gott erhalte Sie, Gruß an Alle zu Padua; ich empfehle mich Ihnen.

P. Uielmo da Bologna."

Aus dem Briefe Bolognas geht unleugbar hervor, daß Meister Antonio orientalische Vorbilder gehabt und daß sein Versuch der Nachahmung ein gewisses Resultat erreicht hat. Sein Product, mit einer gewissen Erde gemacht, war transparent und aller Wahrscheinlichkeit nach farbenreicher als die arme Palette der damaligen Majoliken. Da aber nicht gesagt ist, daß die gewisse Erde, welche ihm der Empfänger des Briefes verschafft hat, Kaolin war; da ferner zu jener Zeit der Ausdruck porcellana in seiner Anwendung unbestimmt war und auch Faiencen bezeichnen konnte; da endlich die weißglasirten, orientalischen Faiencen von Rhodos, von Klein-Asien, von Persien ähnliche Eigenschaften besaßen in Glasur und Farbe und gewiß nicht in Venedig unbekannt waren, so ist es möglich, daß die Vorbilder des Meisters Antonio „aus der Bar-

barei" eben diese orientalischen Faiencen gewesen. Zu beweisen ist es aus jenem Briefe nicht, daß dieser Alchimist wirkliches, echtes, hartes Procellan gemacht hat. Waren die beiden Gefäße aber in der That echtes Porcellan, so ist seine Erfindung ohne alle Folge geblieben. Es war und blieb ein Versuch, der mit dem Meister wieder unterging. Es hat sich von diesem seinem Fabrikate so wenig ein Stück erhalten, als eine Fabrik davon ihren Ausgang genommen hat.

Weitere Versuche in Venedig, von denen man liest, beweisen die Resultatlosigkeit des ersten; aber auch ihr Erfolg ist nicht größer.

Im Jahre 1518 rühmte sich ein gewisser Leonardo Peringer, spechiarius in Merzaria, in einer Supplik, daß er „in neuer künstlicher Weise, wie sie nie in Venedig geübt worden, alle Arten Porcellan wie die transparenten der Levante machen könne". Ob das, was er fabricirte, Porcellan war oder Imitation der orientalischen Faiencen aus der Levante, oder wie weit überhaupt seine Angabe auf Wahrheit beruhte, das wissen wir nicht. Von seinen Leistungen ist nichts weiter bekannt geworden. Möglicher Weise war er derselbe Versuchskünstler, von dem im folgenden Jahre 1519 die Rede ist.

Aus diesem Jahre existirt ein Brief des Estensischen Gesandten zu Venedig, Jacopo Tebaldo, an seinen Herzog Alphons I. von Ferrara, in welchem wiederum von einem Porcellanversuche die Rede ist. Er überschicke, schreibt er, an Se. Excellenz einen kleinen Teller und eine Schüssel von nachgemachtem Porcellan (porcellana ficta) im Auftrage des Meisters, bei dem sie der Herzog selber bestellt habe; aber der Meister sage, daß diese Arbeiten nicht so gelungen seien, wie er gehofft habe, was er einem zu starken Feuer zuschreibe. „Der Meister Caterino Zen, welcher zugegen war und sich Eurer Excellenz empfiehlt, hat ihn gebeten, ebenso wie ich es selbst gethan habe, andere kleine Teller zu machen, in der Hoffnung,

daß sie gelingen würden; er hat mir aber formell gesagt, wie folgt: „Ich mache mit der Schüssel Eurem Herzoge ein Geschenk, und was den kleinen Teller betrifft, so schicke ich ihm denselben, damit er sehe, daß ich ihm habe dienen wollen; aber ich will in keiner Weise mehr Zeit und Waare verderben. Wenn man die Kosten tragen will, so werde ich mich herbeilassen, meine Zeit daran zu wenden, aber ich bin nicht geneigt, die Versuche auf meine Kosten zu machen." Ich habe ihn zu veranlassen gesucht — fährt Tebaldo fort — nach Ferrara zu kommen und dort zu wohnen, und habe ihm gesagt, daß Eure Excellenz ihm jede Bequemlichkeit gewähren würde, daß er werde arbeiten und viel gewinnen können. Er hat mir geantwortet, daß er zu alt sei und daß er diese Stadt nicht mehr verlassen wolle. Venedig, den 17. Mai 1519."

Das ist alles, was wir erfahren. Bezog sich der Versuch auf die Nachahmung und Herstellung echten Porcellans, so war er ein mißlungener. Er ist nur ein Beweis, daß man mit Versuchen fortfuhr, aber vergebens.

Die nächsten Versuche, von denen wir wissen, fallen etwa fünfzig Jahre später und gehören dem Herzog Alphons II. von Ferrara an, der sich neu um die Hebung der sinkenden Majolika-Fabrikation bemühte. Dieser hatte in seinem Dienste zwei Majolica-Künstler, Camillo und Battista von Urbino, aus der Familie der Gatti, die aus dem berühmten Majolica-Orte Castel Durante stammte. Von diesen beiden kam der ältere Camillo durch einen unglücklichen Zufall, der sich bei der Entladung einer Kanone am 21. August 1567 ereignete, ums Leben. Er starb an seinen Wunden im folgenden October. Von ihm, da er noch in Lebensgefahr schwebte, schreibt der Secretär Pigna an seinen abwesenden Herzog, daß man bemüht sei, mit Hilfe des Beichtvaters sein Geheimniß des Porcellans zu erfahren. Es heißt dann aber auch, daß sein Bruder

Battista im Besitze des Geheimnisses sei, nur auf das Goldauflegen verstände er sich nicht. In der That mußte Battista, der später (nach seinem Tode gelegentlich einer Pensionirung seiner Wittwe) Maestro della porcellana di Sua Altezza genannt wird, die Fabrikation seines Bruders fortgesetzt haben. Doch auch nur auf kurze Zeit, denn sein Tod muß etwa in das Jahr 1570 fallen. Von beiden und ihrem Porcellan ist ein paarmal die Rede. Von Camillo da Urbino heißt es in einem Briefe des florentinischen Gesandten Bernardo Canigiani an den Großherzog, in welchem jener Unfall mit der Kanone erzählt wird, daß er, Töpfer, Maler und so zu sagen Alchimist des Herzogs, der moderne Erfinder des Porcellans sei. Es heißt zugleich, er sei ein großer Freund des Großherzogs Franz von Florenz, der ebenfalls, wie wir noch sehen werden, um die Erfindung des Porcellans bemüht war und in dieser Angelegenheit mit dem Herzog Alphons in Verbindung stand.

Zum Unglück ist auch von diesen Arbeiten der Brüder Camillo und Battista da Urbino nichts erhalten. Es ist sogar zu schließen, das mit dem Tode Battistas die ganze Sache ein Ende genommen und ohne alle Folge geblieben. Da nun auch von ihrem Recept nichts bekannt geworden, noch welche Erden sie benutzt haben, so ist bei dem schwankenden Inhalte des Wortes Porcellan in keiner Weise zu sagen, ob ihre Arbeiten wirkliches, echtes Porcellan gewesen. Es kann sein, es kann nicht sein, das mag ein jeder glauben, wie er will. Ein Beweis ist mit unserer gegenwärtigen Kenntniß weder für, noch wider zu liefern. Wenn man nun dazu bedenkt, daß ein fast gleichzeitiges, allerdings oberflächliches Recept „um Faience und Porcellan zu machen“, das einem gewissen Giovanni Maria Fiornovello gehört und die Jahreszahl 1583 trägt, nichts von Kaolin erwähnt, sondern nur dieselbe Erde vor-

schreibt, welche für Majoliken verwendet wurde, so möchte man wohl einigen Grund zum Zweifel haben, ob die Estensischen Arbeiten der beiden Brüder Camillo und Battista auch wirklich echtes Porcellan gewesen.

Anders nun steht die Sache mit den Versuchen des Großherzogs Franz von Toscana, die, nach den verschiedenen Nachrichten zu schließen, etwa 1565 zu Florenz begannen und nach zehnjährigem Bemühen, also etwa 1575, zu einem gewissen Ziele führten, denn von diesen Versuchen und Arbeiten ist eine ziemliche Anzahl Stücke unter der Bezeichnung Mediceisches Porcellan auf uns gekommen. Sie befinden sich zum Theile in öffentlichem Besitze, so im South-Kensington-Museum in London, wie in privatem, so bei den Freiherrn von Rothschild und Davillier in Paris, in den Sammlungen Fortnum, Castellani u. a. Als Erfinder und Meister beim Großherzog Franz wird ebenfalls ein Camillo von Urbino genannt, es muß aber, aus der Lebenszeit zu schließen, ein anderer gewesen sein als derjenige Camillo aus der Familie Gatti, welcher, im Dienste des Herzog Alphons II. von Este, sich mit der Erfindung des Porcellans beschäftigt hatte und, wie oben erzählt, bei einer Explosion um das Leben gekommen war.

Der Großherzog Franz I. von Toscana, welcher seinem Vater Cosmus 1574 in der Regierung folgte, hatte wenig Neigung zu cavaliermäßigen oder fürstlichen Unterhaltungen, dagegen gab er Interesse und Mühen allerlei gewerblichen Künsten, besonders solchen, bei denen es sich noch um ein Geheimniß handelte. So soll er nach einem Berichte des Venetianer Gesandten Gussoni eine Methode erfunden haben, den Bergkrystall zu schmelzen und ihn geschmolzen zu Gefäßen zu formen wie Glas, und er that das mit eigener Hand. Ebenso bemühte er sich, nach demselben Berichterstatter, um „indisches“, das will sagen, das chinesische Porcellan, und er soll die speci-

fischen Eigenschaften desselben, Transparenz, Härte, Leichtigkeit, Zartheit, erreicht haben. Er arbeitete auch in Edelsteinen, machte falsche Steine und manches andere und war ein großer Kenner in allen Künsten.

Von seinen Porcellanarbeiten, die er mit eigener Hand fabricirte und an andere Fürstlichkeiten verschenkte, ist mehrfach die Rede zu jener Zeit. Es ist auch das Recept erhalten, nach welchem gearbeitet wurde. Dieses Recept hat in der That alle Bestandtheile des echten Porcellans, darunter in der weißen Erde von Vicenza auch Kaolin, den nothwendigsten Bestandtheil. Aber es hat diesen in zu geringem Maße, so daß man darnach das Resultat nur ein gemischtes Porcellan nennen kann, welches die Bestandtheile der weichen Masse mit denen der harten Masse vereinigt. Das bestätigen die erhaltenen Gegenstände. Jacquemart, der berühmte Keramiker, der sie untersucht hat, fragt sich selbst, ob der Großherzog Franz sich eines vollständigen Erfolges rühmen konnte. „Nicht genau;“ beantwortete er seine Frage, „die Arbeiten, die aus seinem Laboratorium hervorgegangen, ließen alle mehr oder weniger zu wünschen; die Masse war zuweilen grau oder vergilbt vom Feuer; das Email war nicht immer gleich glasirt; das Camaïeu war ziemlich selten tief im Tone und gleich in allen Partien; das Uebermaß des Brandes hatte es häufig verdunsten oder unter seiner flüssigen Decke zerfließen lassen. Mit einem Worte: das großherzogliche Porcellan hat alle Charakterzüge glücklicher Versuche, aber ist nicht eine Fabrikation, welche befolgt oder fortgesetzt worden.“

Vielleicht war es die Unvollkommenheit des Fabrikates selber, welche die Fabrikation alsbald wieder eingehen ließ, oder der Tod des Großherzogs Franz (1587), der ihr die stützende Hand entzog. Das älteste unter den erhaltenen Stücken des Mediceischen Porcellans, Eigenthum des Museums

von Sèvres, trägt die Jahreszahl 1581; drei Jahre später wendete sich ein Venetianer aus der Familie Cornaro an „die Meister im Dienste des Großherzogs", um ein Service von zwanzig Stücken zu erhalten. Das Schreiben datirt vom 16. August 1584. Am 3. October desselben Jahres schreibt ihm sein Correspondent aus Florenz, daß er ihm die Hälfte der bestellten Stücke schicke; die übrigen könne der Meister nicht vor den letzten Tagen des Februar schicken, da es viel Arbeit gebe und er krank sei. Er fügt hinzu, daß die gesendeten Stücke mit besonderer Vollkommenheit und Schönheit gemacht seien, und daß man sie nicht in Venedig machen könne, weil die dortigen Meister nicht das Recept des echten Porcellans besäßen. Nach dieser Aeußerung muß also die Fabrik wohl zu dieser Zeit schon ziemlich viel Arbeit gehabt haben, doch kann die Leistungsfähigkeit nicht groß gewesen sein.

Was nach dem Jahre 1584 aus der Mediceer Fabrik in Florenz geworden, ist unbekannt. Aus einer späteren Supplik eines gewissen Niccolo Sisti, gerichtet an den Großherzog Cosmus II., geht hervor, daß der Vorgänger desselben, Ferdinand I., welcher 1587 seinem Bruder Franz I. gefolgt war, eben diesen Niccolo gerufen hatte, die Fabrikation der Faiencen und Porcellane zu Florenz und darnach in Pisa auszuüben. Das war auch geschehen. Niccolo übte diese Industrie im Jahre 1620 in Pisa und erhielt vom Großherzog Cosmus II. Geldsummen zur Unterstützung wie für fertige Arbeiten, von denen z. B. mehrere Sorten im Werthe von einhundertundfünfzig Thaler an den Herzog von Bayern gesendet wurden.

Damit sind wir auch mit Pisa am Ende der Nachrichten. Cosmus II. starb im Jahre 1621, und mit seinem Tode hat wahrscheinlich die fürstliche Unterstützung aufgehört, denn sein Nachfolger zählte erst elf Jahre. Mit dem Aufhören der Unterstützung wird es auch mit der Fabrikation des Porcellans

zu Ende gewesen sein. Das Porcellan war nicht, wie hieraus zu schließen, so weit vorgeschritten, um sich selber als lebendiger und lebensfähiger Industriezweig erhalten zu können.

So sehr war es mit allen Porcellanversuchen in Italien zu Ende, daß selbst diejenigen, die einmal von sich reden machten, völlig verschollen und vergessen wurden. Nicht einmal die Kunstsammler, die allem Alterthümlichen nachspüren, wußten vor wenigen Jahren noch etwas davon, und als das erste Stück mediceischen Fabrikates, eine Vase, die als Marke eine Kuppelkirche mit einem F trug, wieder in Florenz auftauchte und in die Hand eines Kunsthändlers gerieth, glaubte man, es sei eine Arbeit von Faenza. Als man sich von dem Irrthum dieser Meinung überzeugt und in der Kuppel den Dom von Florenz erkannt hatte, suchte und forschte man weiter nach und fand dann eine kleine Anzahl Gefäße oder Teller derselben Art und desselben Zeichens, meist mit Arabesken, blau auf weiß verziert, und schöpfte aus Büchern und Archiven alle die von uns besprochenen Stellen und Nachrichten, auf welche der Verfasser unseres Buches seine Geschichte des italienischen Porcellans erbaut.

Diese Geschichte aber ist, bei Licht besehen, doch eben nur eine Vorgeschichte des europäischen Porcellans, eine Geschichte von Versuchen, die weder in der Sache, noch im Erfolge zu einem gültigen Resultate geführt haben. Von den ersten Versuchen in Venedig wissen wir nur, daß sie gemacht wurden; wir wissen nicht, ob sie gelungen, ja wir können nicht einmal sagen, daß es bei ihnen auf echtes, wirkliches Porcellan abgesehen war. Von den Versuchen in Ferrara ist ebenfalls nicht ein Stück übriggeblieben, aus dem man den Erfolg beurtheilen könnte. Vom Mediceer Porcellan sind nun allerdings einige wenige Stücke auf uns gekommen, aber diese erweisen sich nicht als vollkommen gelungenes, als vollkommen echtes,

hartes Porcellan, wie das chinesische, das man zu finden und zu erreichen bemüht war. Dazu kommt noch, daß alle diese Versuche und Bemühungen nach kurzer oder kürzester Frist wieder eingegangen sind, daß keine Fabrik dauernden industriellen Erfolg gehabt hat. Sie alle sind spurlos verschwunden und waren längst in Vergessenheit gerathen, als auf einmal das sächsische Porcellan erstand und die Welt mit seinem Ruhme erfüllte und zur Nacheiferung anregte.

Das sächsische Porcellan, ein vollkommen echtes Kaolinporcellan von harter Masse, entstand also als neue, vollkommen freie Erfindung, ohne daß irgend ein europäischer Vorgänger die Anregung dazu gegeben. Damals, in den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts, war es das erste und einzige harte Porcellan, das in Europa gemacht wurde; es bestand keine andere Fabrik zur Zeit, als die von Meißen gegründet war. Als sie aber gegründet war, hatte sie sofort den Erfolg, daß das Porcellan Mode wurde in der Welt. Von ihr gingen die Arcanisten aus, die das Geheimniß der Fabrikation mit sich trugen und die Gründung anderer Fabriken ermöglichten. Mit Hilfe eines Meißner Arcanisten entstand die zweite Fabrik harten Porcellans in Wien, und ebenso lassen sich alle die anderen Porcellanfabriken bis über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hinaus, Nymphenburg, Berlin, Ludwigsburg, Höchst, Fürstenberg, Kopenhagen, St. Petersburg, direct oder indirect, in zweiter oder dritter Abstammung, auf die Meißener Fabrik zurückführen. Von ihr beginnt in Wahrheit die wirkliche Geschichte des europäischen Porcellans und führt in ununterbrochener Folge bis auf die Gegenwart. Diese Thatsache werden keine Vorversuche umstoßen können, und diesen Ruhm wird keine Vorgeschichte der Meißener Fabrik nehmen.

Die meisten jener fürstlichen Fabriken des achtzehnten Jahr-

hunderts, welche ihren Stammbaum auf Meißen zurückführen, sind im Laufe der Zeiten, zum Theil sehr rasch wieder eingegangen. Meißen, die erste nach der Zeit und Jahrzehnte lang die erste nach ihrer Bedeutung, besteht noch heute und besteht ruhmvoll. Zwar hat auch sie ihre harten Zeiten durchgemacht und andere sind ihr eine Weile zuvorgekommen, so Sèvres in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, Wien in der Empirezeit. Sie theilte auch den Verfall des Geschmacks im achtzehnten Jahrhundert und war nahe daran das Schicksal der Wiener Fabrik zu theilen. Die moderne Reform, das neu erweckte Leben auf dem Gebiete der Kunstindustrie hat auch sie wieder gehoben zu neuer Blüthe, so kann sie hoffentlich noch lange sich des Ruhmes erfreuen, die erste Fabrik und die Begründerin des europäischen Porcellans gewesen zu sein!



X.

Zur Geschichte von Schrift und Druck und ihrer künstlerischen Ausstattung.



Wer sich heute in gesetztem Alter befindet und so etwa neun oder zehn der Lustra die Welt gesehen hat, der mag billig erstaunt sein, wenn er dasjenige, was seiner Kindheit von Seiten der Litteratur an Unterhaltung und Belehrung geboten wurde, mit dem vergleicht, was heute die Jugend genießt. Welche Fülle des Nützlichen und des Anregenden für Gemüth und Phantasie, welche Güte und Schönheit, welcher Reichthum bildlicher und ornamentaler Ausstattung gegenüber der Armuth, der dürftigen Erscheinung bei der Jugendlitteratur von damals! Wir stürzten uns vor so und so viel Jahrzehnten — wir wollen sie verschweigen — mit Lesehunger und Schauwuth auf das Wenige und äußerlich so Armselige, das wir erhaschen konnten und das vorhanden war, und verschlangen es wieder und wieder, und heute drängt einander das Neue und immer Schönere, daß es schwer wird eines und das andere in dem rauschenden, wechselnden Strome festzuhalten und uns innerlich zu eigen zu machen.

Und geht es den großgewordenen Kindern, selbst dem Manne der Wissenschaft anders? Ich will nicht sagen, daß der geistige Inhalt der schönen Litteratur heute sich so vertieft

hat, obwohl unsere Jugend längst außerhalb jener Jahre liegt, da jeder neue Meßkatalog einen Wallenstein, einen Tell, einen Faust brachte. Aber es ist doch etwas, wie sich heute jedes Haus mit stattlichen Ausgaben der Klassiker und Nichtklassiker, mit den glänzenden Schöpfungen der artistischen Litteratur anfüllt, welche zur Anregung des Geistes auch die Kunst dorthin gebracht und Kunstliebe dort hervorgerufen haben, wo sie bisher ausgeschlossen und unmöglich schienen.

Und vergegenwärtigen wir uns einmal die wissenschaftliche Litteratur, wie sie vor einem halben Jahrhundert äußerlich sich darstellte, diese grauen, unansehnlichen, löschpapiernen Bände, welche, wenn sie der bildlichen Illustrationen bedurften, ein paar Kupferstiche eingeklebt hatten! Und diese Stiche mit ihren trockenen Linien, wie glanz- und kraftlos, wie unzulänglich gaben sie das Bild ihrer Originale! Heute aber ist dem wissenschaftlichen Schriftsteller die Illustration, die ihm früher so schwer wurde, nur wie ein Vergnügen. Das Original schafft sich durch die neuen Methoden so zu sagen selber seine Abbildung mit wunderbarer Treue, und ein illustrirtes Werk der Wissenschaft von heute ist ein Prachtwerk, ein Kunstwerk, typographisch wie artistisch. Es darf schon nicht mehr anders erscheinen.

Das ist wohl ein bemerkenswerther, ein großer Fortschritt, welcher diejenigen, denen das Verdienst gebührt, bei dem Rückblick auf den Gang dieser Dinge im neunzehnten Jahrhundert mit gerechter Befriedigung erfüllen mag. Aber nicht bloß gegenüber dem Anfang oder der ersten Hälfte unseres Säculums, sondern selbst Zeiten gegenüber, da die Typographie, allgemeiner gesagt, die Buchausstattung mit blühenden Kunstepochen zusammentraf, selbst diesen Zeiten gegenüber vermag die Gegenwart an Geschmack ihre Stellung zu behaupten,

während sie dieselben an breiter Entfaltung, an Mannigfaltigkeit und Treue der Wiedergabe bei weitem übertrifft.

Versuchen wir diesen Rückblick und lassen wir die Geschichte, die artistische Geschichte von Schrift und Druck und ihrer Verzierung, sei es auch nur in allgemeinen Zügen, an uns vorübereilen. Sie wird uns sofort klar machen, welche Stellung die Typographie der Gegenwart mit ihrer außerordentlichen Entfaltung der Illustration einnimmt, welche Bedeutung sie besitzt.

Der Typendruck und seine Verzierung sind aus der Schrift und ihrer Miniaturmalerei hervorgewachsen. Manuscript und Arabesken haben die Vorbilder abgegeben, und diese Vorbilder sind constant geblieben, sind in den Typen gewissermaßen versteinert. Nicht ganz freilich, aber sie erscheinen so, wenn man sie mit der Veränderlichkeit der Schriftzüge im Laufe des Mittelalters vergleicht.

Im Mittelalter war die Schrift stets eine charakteristische Aeußerung der Culturgeschichte; sie trägt die Züge der jedesmaligen Epoche. Dem Mittelalter fehlte die Individualität, die ausgeprägte Persönlichkeit, daher auch die persönliche Schrift, die dem Individuum als solchem und keinem anderen zu eigen ist. Um so treuer aber giebt sie allemal den allgemeinen Typus der Zeitepoche, schärfer noch den der Kunstepoche. Sie ist römisch oder wird römisch, rund und klar, sowie unter den Karolingern und den Ottonen so eine Art erster Renaissance der lateinischen Litteratur und der antiken Cultur entsteht und der christlich-germanischen Welt, die sich aus der Formlosigkeit emporringt, die Formen leiht. Sie nimmt mit dem romanischen Stil, dem ersten christlich originalen, ein eigenes, mehr phantasievolles und reiches Gepräge an. Sie wird geradlinig und eckig, mit der scharfkantigen, nach Lineal und Zirkelschlag construirenden Gothik, und wie diese in ihrer letzten Periode sich

mit krausem Ornament überzieht, sozusagen den gothischen Zopf anlegt, mag man das Gleiche auch an der Schrift beobachten. Und das gilt von den Buchstaben, von den Initialen und den reichen Zügen, Ranken, Ornamenten, Arabesken, die sich von ihnen aus oft über die ganze Blattfläche hin verbreiten oder das ganze Schriftfeld umspannen. Der Parallelismus von Schrift und Kunst und, wenn man tiefer und weiter gehen will, auch von Leben und Sitte, läßt sich von Epoche zu Epoche, wenn nicht von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, doch von Menschenalter zu Menschenalter genau verfolgen, wovon hier an dieser Stelle freilich nur die Andeutung genügen muß.

Trotz des gothischen Zopfes aber war es eine überaus reiche, kunstvolle und in der Ausführung vollkommene Art, welche die Schreibekunst dem entstehenden und werdenden Typendruck zum Vorbild stellte. Die letzte Zeit der geschriebenen und die erste Zeit der gedruckten Bücher fällt zusammen mit der Erhebung und Vollendung der Malerei im fünfzehnten Jahrhundert, an welcher die Miniaturen nicht geringen Antheil haben. Nichts Zarteres, Schöneres, Vollkommneres erscheint denkbar in Schrift, Randverzierung und figürlich bildlicher Darstellung als die Gebetbücher oder andere Manuscripte, insbesondere religiösen Inhalts, wie sie aus der französischen, burgundisch-niederländischen, dann auch aus der italienischen Schule bis zum Anfang des sechzehnten Jahrhunderts hervorgingen.

Wie sollte das neue gedruckte Buch auch nur annähernd dem gleich kommen? wie sollte es mit seiner Schwärze allein diesem Glanz von Gold und Farbe, dieser feinsten Pinselausführung etwas Aehnliches an die Seite stellen können? Und doch konnte die neu entdeckte Typographie, wenn auch ihr eigentliches Wesen in der ungemessenen Vervielfältigung bestand und sie eben dadurch des Sieges sicher war, doch konnte

sie sich den künstlerischen Anforderungen nicht entziehen, zumal ja ihre Entfaltung, ihr Lauf durch die Länder mit der Entfaltung der Kunst im Zeitalter der Renaissance völlig zusammenfiel. Das gedruckte Buch hatte mit dem geschriebenen Buch zu rivalisiren in zweierlei: erstens in der Form, in der Reinheit und Schönheit der Buchstaben, und zweitens in der Verzierung, in der Illustration. Das Erste wurde ihm leichter als das Zweite. Jenem entsprachen allenfalls seine Mittel, diesem nicht; es ging daher seine eigenen Wege und schuf sich seine eigene Kunst.

Die Wege, welche die Buchdruckerkunst einschlug, sind interessant zu beobachten und zu verfolgen. Wir wollen ihnen eine Weile nachgehen nach beiden Richtungen, zuerst in Bezug auf die Typen, in Bezug auf die eigentliche Schrift, und sodann in Bezug auf die Illustration, die bildliche Ausstattung.

Es ist schon angedeutet worden, daß die Veränderlichkeit der Schrift, wie sie dem Mittelalter eigen und charakteristisch war, nicht auf die Buchdruckerkunst überging, diese vielmehr vergleichsweise in den Typenformen sehr constant war. Jene Beweglichkeit und Veränderlichkeit aber, welche sich fortan dem Buchdruck versagte, blieb der Handschrift, der Schreibekunst, und zwar in erhöhtem Maße. Denn nun mit dem Beginn der modernen Zeit erscheint auch das Individuum, die eigenartig ausgeprägte individuelle Persönlichkeit in der Culturgeschichte, und schafft sich, vielschreibend, auch seine eigene individuelle Handschrift. Im Mittelalter hatte jede Epoche ihre allgemeinen charakteristischen Schriftzüge gehabt. Das ist in der Neuzeit freilich nicht ausgeschlossen; der Schriftkundige erkennt auch in ihr das Jahrhundert und viel kürzere Fristen, er erkennt selbst die nationale Herkunft. Allein der individuelle Charakter herrscht vor dem Zeitcharakter, und jener ist unendlich in seinen Varianten.

Damit verglichen nun erscheinen die Formen der Buch-

staben in der Typographie von großer Stetigkeit, aber von vornherein schon getheilt in zwei verschiedene Richtungen und Arten. Gleichzeitig der Erfindung der Buchdruckerkunst hatte der Humanismus, das neu erwachte Studium der classischen Literatur, neben den eckigen Formen der gothischen Schrift auch die runden Züge der lateinischen Schrift wieder zu erneuter Bedeutung gebracht. Der neue Buchdruck adoptirte sie beide, und die Typographie hat sie beide bis auf den heutigen Tag festgehalten, die eine, die gothisch-mittelalterliche, für die deutsche Litteratur, die andere, die lateinische Schrift, für die classisch-römische und die romanische Litteratur — soweit nicht nationale oder gelehrte oder subjective Velleitäten davon abgewichen sind.

Der Buchdruck hat an ihnen festgehalten mit großer Zähigkeit, mit Wahrung aller charakteristischen Eigenheiten, aber doch nicht ohne an ihnen aus dem Gesichtspunkt der Schönheit oder des Zeitgeschmacks herumzuändern. Man kann kaum sagen, daß dies in Bezug auf die deutsche Schrift besonders gelungen wäre; die Bibel Gutenbergs ist, wenn auch an Zierlichkeit, doch kaum an Reinheit und Schönheit des Drucks und der Typen in den nächstfolgenden Jahrhunderten übertroffen worden. Mit dem Fortschritt der Renaissance haben die deutschen Typen im Vergleich zu den ersten Incunabeln wohl an Offenheit und Deutlichkeit gewonnen, kaum aber besonders an Schönheit. Man hat sich, die Initialen ausgenommen, auch gerade nicht allzuviel Mühe mit ihnen gegeben und vor allem ihnen die gothischen geraden Linien und Ecken unverändert gelassen. Für die Verzierung der Initialen hatte man die Vorliebe erblich überkommen, und man ist dabei geblieben, nur mit Verwandlung des Ornaments aus dem gothischen Stil in den der Renaissance. Die großen Maler, wie selbst Holbein und Dürer, haben vielfach ihre Kunst und ihre Phantasie an sie verwendet,

und architektonische, construirende Köpfe haben versucht, sie nach gewissen geometrischen Regeln und Figuren mit Maßstab, Lineal und Zirkelschlägen zu construiren. So sind eine Menge Alphabete entstanden, die noch heute unser künstlerisches Interesse erwecken.

Diese Versuche betrafen gleichzeitig die deutsche wie die lateinische Schrift, und für die letztere mit besserem Erfolg, wie sich denn auch nicht in Abrede stellen läßt, daß vom Standpunkt der Schönheit aus die lateinische runde Schrift dem Auge wohlgefälliger ist als die deutsche. Aus diesem Grunde vorzugsweise sind daher auch die Leistungen der nichtdeutschen Druckereien schon in der Incunabelzeit und mehr noch im sechzehnten Jahrhundert, wie die der italienischen, französischen und dann auch der holländischen, denen der deutschen vorzuziehen. Es giebt viele lateinische Drucke der Renaissance, die an Zierlichkeit, Reinheit und Schönheit noch heute mustergültig sind.

Aus dem gleichen Grunde haben die lateinischen Drucke sich auch länger auf ihrer Höhe gehalten, während die deutschen schon im sechzehnten Jahrhundert zu sinken begannen. Die deutsche Typographie theilte das Schicksal der deutschen Renaissance, welche, spät erblüht und von kurzer Dauer auf ihrer Höhe, bald der Barocke und während des dreißigjährigen Krieges der Verwilderung anheimfiel. Die Typenformen büßen wieder ein von ihrer Reinheit und Klarheit, die breiten Linien werden unverhältnißmäßig dick, die Formen viereckig und unschön, und dazu umhüllten sich die Initialen mit einem Schwall sinnloser, geschwungener Linien und Schnörkel, der sie umfliegt wie die große Staatsperrücke das menschliche Antlitz und den Buchstaben nicht selten fast unkenntlich macht. Roth gedruckt, wie es oft die Gewohnheit war, tritt ihre Unschönheit noch stärker hervor.

Das sind die heute sogenannten „Schwabacher“, die, weil

sie der Barockzeit der deutschen Renaissance angehören und weil sie an sich nichts weniger als schön sind, und noch dazu sich schlecht lesen, heute nicht der Nachahmung und Wiederaufnahme empfohlen werden sollten, wie es vielfach geschieht. Es giebt Druckereien, die sie in geradezu vollkommener Weise imitiren, aber aus den angegebenen Gründen können wir die Versuche nicht billigen, und um so weniger, je gelungener sie sind.

Nicht ganz so war der Lauf der Dinge in der zweiten Frage nach der Verzierung des gedruckten Buches. Hier waren beide Typenarten, die deutsche und die lateinische Schrift, im wesentlichen nur auf eine Kunst angewiesen, auf den Holzschnitt, dessen sie denn auch gleichmäßig sich bemächtigten, mit nicht anderen Unterschieden, als sie eben die Zeichenkunst der verschiedenen Länder stilistisch an sich trug.

Die neu erfundene Typographie mußte natürlich zu ihrer Verzierung auf eine Kunst bedacht sein, welche, die Miniaturmalerei ersetzend, so wie sie eine gleiche und gleichzeitige Vervielfältigung, das will sagen eine Vervielfältigung mit der Buchdruckerpresse, ermöglichte. Nun boten sich ihr damals als Vervielfältigungskünste der Kupferstich und der Holzschnitt dar, beide gleichzeitig mit der Buchdruckerkunst, wenn nicht entstanden, doch zu Bedeutung gekommen. Von beiden war in der Incunabelzeit, also in der zweiten Häfte des fünfzehnten Jahrhunderts, der Kupferstich bei weitem mehr und vollkommener ausgebildet als der Holzschnitt, allein der Kupferstich erfüllte nicht die typographische Bedingung. Und so war es denn der Holzschnitt, welcher den Ersatz der Miniaturmalerei zu gewähren hatte. Einzelne Versuche abweichender Art, wie die französischen Livres d'heures mit ihrer geschrotenen Manier, bestätigen als Ausnahme nur diesen Sachverhalt.

Der Holzschnitt, oder nach damaliger Ausdrucksweise der Formschnitt, stand aber noch auf einer sehr niederen Stufe der

Ausbildung, als ihn der neue Buchdruck zu seiner künstlerischen Hilfe herbeirief. Wie die s. g. Blockbücher und viele andere zeitgenössische Bücher beweisen, wurde er anfangs sehr handwerksmäßig unbeholfen behandelt, bis erst ganz am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts wirkliche und bedeutende Künstler sich seiner annahmen. Die Apokalypse Dürers war vielleicht das erste litterarisch-artistische Werk, welches ihn, wenn nicht technisch vollendet, doch bereits auf einer solchen Höhe zeigt, daß seine illustrative Bedeutung klar wird. Von dem an sind es italienische, französische, niederländische, deutsche Künstler, und Namen ersten Ranges darunter, die ihn eine Zeitlang fast unzählig zur Verzierung und Illustrirung der Bücher verwenden oder sonst zu gedruckten artistischen Publicationen benutzen. In keinem Lande aber geschah das in reicherem Maße und mit höherer Kunst als in Deutschland. Hier zeichneten für den Holzschnitt und den Buchdruck nicht bloß überhaupt die größten Meister der Zeit wie Dürer und Holbein mit ganz besonderer Vorliebe, und nach ihnen ihre zahlreichen Schüler, zumal jene, welche sich durch ihre Holzschnitte und Kupferstiche den Namen der Kleinmeister zugezogen haben, sondern hier wurde die Xylographie eine durch und durch populäre Kunst, sie wurde die eigentliche deutsche Volkskunst. Alles zog sie in den Kreis der Darstellung, und so vereinigte sie mit der Vollendung der Zeichnung und des Formschnittes das weiteste sachliche Interesse.

Ging der Holzschnitt alsbald an sachlichem Interesse der Miniature voran, so mußte er in Einem freilich ihr nachstehen, in der Farbe. Er hatte nichts als die Druckerschwärze zu bieten und konnte nicht einmal sein Clairobscür, den Tondruck mit mehreren Platten, bei den Büchern anwenden. Ungern verzichtete aber das Publikum auf die gewohnte farbig glänzende Darstellung der Miniaturen und der bunten Initialen.

Es kommt daher anfangs vor, daß im Druck die Initialen ausgelassen und nachträglich in das Buch hineingemalt werden. Auch Bilder werden auf leer gelassene Stellen hinzugemalt. Allein solche Handarbeit war gut und auch anwendbar für einzelne Prachtexemplare, nicht aber für die Hunderte und Tausende von Exemplaren. Es blieb daher diese nachträgliche Kunst ohne Bedeutung.

Da kam man auf ein Anderes, indem man die gedruckten Holzschnittbilder der Bücher colorirte. Das gefiel, und es bildete sich eine ganze Zunft solcher Illuminatoren, die sogenannten „Briefmaler". Ihre Thätigkeit war sehr groß und die colorirten Exemplare sind noch heute wohl geschätzt. Aber ihre Leistung ist vom Standpunkt der Kunst sehr niederer Art und von wirklicher Bedeutung nur da, wo die Farbe wesentlich ist wie bei Costümbildern. Sonst stehen diese colorirten Holzschnitte tief unter den alten Miniaturen. Als coloristischen Leistungen kann man an ihnen kein Vergnügen haben.

Dagegen in dem, was die Zeichnung und mit ihr der Formschnitt zu leisten vermochte, hat die Typographie der Renaissance zahlreiche Werke geschaffen, ebenso reizvoll wie lehrreich, welche auch der heutigen Buchillustration die richtigen Wege gezeigt haben. Mit den Ornamenten der Gothik war es in der Buchverzierung rasch vorbei, rascher als z. B. in der Architektur. Die großen Meister, wie Dürer, Holbein, Scheuffelein, Burgkmair erfanden ihre eigenen Weisen, welche nach und nach in die reinen Ornamente der Renaissance übergingen. Es waren Laub-, Ranken-, Voluten-Embleme, zu denen sich Thier- und Menschengestalten in freier Verbindung gesellten, wie das die Weise der Renaissance ist. Immer blieb aber den Buchverzierungen etwas Eigenes, und zwar insbesondere dadurch, daß die tauschirten Linienarabesken der Waffen, Rüstungen oder sonstiger Metallgegenstände orienta-

lischen Ursprungs nun auf den Bucheinband und auf den Buchdruck übergingen. Diese Arabesken haben sich in den Zügen und Linien, welche als Kopfleisten, als Schlußvignetten, als Titelbordüren oder Seiteneinfassungen dienen, freilich in sehr dünner und magerer Gestalt, bis auf unsere Zeit erhalten. Heute strebt man mit Recht, sie durch die kräftigere Weise der besten Muster der Renaissance zu ersetzen.

Diese Muster zeigen außer kräftigen Kopfleisten vor allem ein schönes, reichgeschmücktes Titelblatt, das bei Italienern häufig architektonisch façadenartig erscheint, bei den Deutschen jedoch viel passender aus einer phantasievoll und gedankenreich componirten viereckigen Bordüre besteht. Oftmals umzieht eine ähnliche, aber bescheidnere Bordüre jede Seite. Dahinein fügen sich die Typen und die figürliche Illustration so in gleicher Stärke der Wirkung, daß der Anblick einer Seite einen völlig harmonischen Eindruck gewährt, was bei modernen Prachtwerken, wo zuweilen das Bild den Text oder der Text das Bild überschreit, durchaus nicht immer der Fall ist. Ein frühes Musterwerk dieser Art ist z. B. der Weißkunig.

Solchem künstlerischen Interesse steht, wie schon angedeutet, das sachliche zur Seite. Der Holzschnitt als Buchillustration war eine so populäre Kunst geworden, daß man bald alles illustrirt sehen wollte. Da kam es denn wohl vor, wie in Hartmann Schedels Chronik, daß ein und derselbe Holzstock zwei oder drei ganz verschiedene Städte aus Norden, Süden oder Osten darstellen mußte — der Leser kannte sie sicherlich auch nicht besser —, oder ein und derselbe Kopf, z. B. für einen Patriarchen und zugleich für einen Hannibal und Karl den Großen als Portrait diente. Bei dem Mangel archäologischer Kenntnisse kleidete man die Karthager in türkische Gewandung und ließ Cäsar die Festung Alesia mit Kanonen beschießen. Da man aber andrerseits alles im Gewande der

eigenen Zeit hielt, so gewähren die illustrirten Bücher der Renaissance gerade für die Kenntniß dieser Epoche bis in die kleinsten Dinge der Häuslichkeit das allerreichste Material. Zur Schaulust gesellte sich dann das wissenschaftliche Bedürfniß der Verdeutlichung und Veranschaulichung dessen, was man sagen und erklären wollte. So versahen sich die botanischen, die medicinischen, die anatomischen, die mathematischen Bücher, die architektonischen und sonstigen Kunstschriften mit Illustrationen, und zum Theil mit sehr vortrefflichen, desgleichen die Reisen, die historischen Werke, die Kriegsbücher, die Costümbücher, die Werke über Pferdedressur und Reitkunst u. s. w. Die Illustration hatte damit einen Umfang und eine Bedeutung erlangt, welche sie zu einer wahrhaft culturgeschichtlichen Erscheinung macht.

Nichtsdestoweniger, trotz der hohen Stufe, welche der Holzschnitt erreicht hatte, trotz der so natürlichen Verbindung mit der Typographie, trotzdem war diese Blüthezeit nur von kurzer Dauer. Kaum ein Jahrhundert währte die Höhe der Holzschnittillustration und rasch und gänzlich war der Verfall. Der fruchtbare Jost Amman, der in zweiter Generation aus der Schule Dürers hervorgegangen war, mag als der letzte große Illustrator im Formschnitt betrachtet werden. Schon in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sank die Xylographie, um im siebzehnten Jahrhundert, nachdem Rubens der Allseitige vergebens sich neu um sie bemüht hatte, nur noch in rohester, jeder Kunst barer Gestalt der allerordinärsten Volkslitteratur zu dienen.

Die Periode der Illustration, welche nun mit dem siebzehnten Jahrhundert begann, war die Periode des Kupferstichs. Der Kupferstich als Tiefdruck läßt sich nicht auf der Buchpresse drucken, also nicht in den Text einfügen, obwohl das im siebzehnten Jahrhundert, jedoch stets mit ungünstigem Erfolge,

mehrfach versucht worden. Der Schmutz und die Unschönheit des Plattenrandes, die oft schiefe Stellung der Platte verdarben stets die ästhetische Wirkung. Der Kupferstich läßt sich also nur als selbständiges Blatt dem Buche einfügen. Nichtsdestoweniger wurde nun der Kupferstich zwei Jahrhunderte lang so ausschließlich zur Buchillustration verwendet, daß man sich gewöhnte, wie es noch in meiner Jugendzeit war, Abbildungen in Büchern überhaupt „Kupfer“ zu nennen.

Bei dieser selbständigen Stellung der Kupferstichillustration gegenüber dem gedruckten Texte stand nun freilich nichts im Wege, die Illustration so kunstvoll wie möglich zu machen, und das geschah denn auch mit der technischen Weiterbildung des Kupferstichs, wie sie aus der niederländischen Schule hervorging und in der französischen vollendet wurde. Während man in den Niederlanden mehr auf populäre Verwendung Bedacht nahm, war es denn auch die französische Schule des Kupferstichs, aus welcher die großartigsten artistischen Publicationen hervorgingen, welche jedoch alle mehr auf Rechnung der Kunst als auf Rechnung der Typographie zu stellen sind. Zwar wurden, namentlich im achtzehnten Jahrhundert, auch viele französische Textwerke und insbesondere die Modedichter vielfach mit höchst zierlichen und reizenden Kupferstichillustrationen versehen, denen ein gleich vollendeter Typendruck zur Seite stand, so daß man solche Ausgaben mit Vergnügen zur Hand nimmt und betrachtet, immer aber ist die Verbindung zwischen Druck und Bild keine so enge und natürliche, man möchte sagen legitime, wie in der Holzschnittperiode.

In Deutschland versuchte man dasselbe mit Prachtwerken, mit architektonischen Werken und mit Büchern der schönen Litteratur, wie denn damals Deutschland mit seiner Cultur und Kunst gänzlich unter dem französischen Einfluß stand. Alles steht aber um so und so viel Grade niedriger als die fran-

zösischen Werke. Die Kartenwerke, die topographischen Werke von Merian und Vischer, die Illustrationen zum Theatrum Europaeum, dann später die Werke über Gärten und Paläste, das alles ist Kupferstich, ist Kunst — wenn auch untergeordnete —, neben welcher der Text, sei es räumlich, sei es künstlerisch, eine sehr unbedeutende Rolle spielt. Zwar gab man sich bei gewissen Prachtwerken, wie sie z. B. zur Erinnerung fürstlicher Hochzeiten geschaffen wurden, alle Mühe, den Text und insbesondere das Titelblatt auch typographisch auf gleiche Höhe zu bringen. Man machte einen entsetzlich weitschweifigen Titel, druckte ihn roth und schwarz mit den verschiedenartigsten Lettern, versah die Initialen und die großen Buchstaben mit einer vollen Perrücke von Schnörkeln und Linien, erreichte aber doch in keiner Weise einen irgend künstlerisch erfreulichen Eindruck. Wenn ich all meine bibliographischen und bibliothekarischen Erinnerungen zusammennehme, so weiß ich doch keines deutschen Buches aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert zu gedenken, das typographisch und artistisch zugleich in harmonischer Verbindung mustergültig erschiene.

Die Kupferstichperiode war mit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts nicht zu Ende; sie ergänzte sich vielmehr durch den ausdauernden Stahlstich. Aber es trat ihr eine andere Kunst zur Seite, welche ihr die populäre Hälfte abnahm und die vornehmere übrig ließ. Diese Kunst war die Lithographie, welche fast ein so weites Gebiet gewann wie der Holzschnitt im sechzehnten. Aber in zwei Dingen stand sie der Xylographie völlig nach. Einmal ließ sie sich nicht auf der Buchdruckerpresse abdrucken, also nicht in den Text einfügen; sie blieb daher auf angehängte Tafeln und selbständig eingefügte Blätter beschränkt gleich dem Kupferstich, hatte aber vor diesem die leichtere und billigere Herstellung voraus. Zum anderen kam sie künstlerisch weder dem Holzschnitt an charaktervoller Markig-

keit noch dem Kupferstich an Eleganz und Feinheit gleich. Mit beiden verglichen, blieb die Lithographie immer verschwommen, unklar, saft- und kraftlos, daher auch weniger geeignet zu wissenschaftlicher Illustration, obwohl sie gerade dazu überaus häufig benutzt wurde.

Dagegen suchte sie Eines wieder zu erreichen, die Verbindung mit der Farbe. Das geschah nun freilich anfangs nur durch Handilluminirung, besonders in der Jugendlitteratur und gewöhnlich nicht besser, als es die „Briefmaler" im sechzehnten Jahrhundert gemacht hatten. Auch mit der Chromolithographie, dem Farbendruck mit mehreren oder vielen Steinplatten, erzielte man lange kein besseres Resultat, als der gewöhnlichen Kinder- und Volksschaulust zu genügen, ohne ihr bildenden Kunstgenuß zu bieten. Erst als die Archäologie insbesondere diejenige des Mittelalters, den Farbendruck zur Darstellung ihrer Kunstgegenstände verwendete, der Möbel, der Bronzen, der Emails und Goldschmiedarbeiten u. s. w. und vor allem zur Wiedergabe mittelalterlicher Miniaturen, erst da gewann derselbe zugleich eine wissenschaftliche und künstlerische Bedeutung. Chromolithographische Illustrationen, wie man sie heute namentlich in neuen französischen Publicationen antrifft, haben ohne Frage eine hohe Stufe der Vollendung erreicht, gewähren eine künstlerische Befriedigung und sind geeignet, getreue und lehrreiche Abbildungen der Originale zu geben. Aber je vollkommener sie sind, je kostbarer ist ihre Herstellung, und je mehr sind sie auf den kleinen Kreis der Freunde und Interessenten beschränkt.

So beginnt die wahre moderne Illustrationsepoche erst mit der Wiederaufnahme des Holzschnitts, dessen Entwicklung und Blüthe ganz in unsere Tage fällt. Der Holzschnitt allein ermöglichte wieder die Illustration im Text, und mit seiner Elasticität und Dauerhaftigkeit duldete er ungezählte Abdrücke; er machte also

die Illustration einer unbegrenzten Entwicklung fähig. Durch den Holzschnitt erst konnte die Fülle der illustrirten Litteratur für die Schule, für die Wissenschaft, für das Haus, für die Jugend und das Alter entstehen, welche eine der überraschendsten, bedeutungsvollsten Culturerscheinungen der Gegenwart bildet.

Aber der Holzschnitt gewährte nicht bloß Fülle und Umfang der Entwicklung, sondern auch volle künstlerische Befriedigung wie im sechzehnten Jahrhundert und in gewisser Weise mehr noch als im Zeitalter der Renaissance. Der alte Formschnitt hatte sich wesentlich darauf beschränkt, eine Linienzeichnung zu sein, sei es nun in den großen kraftvollen Zügen von Dürers Bildern zur Apokalypse oder in der unvergleichlich feinen Miniaturausführung von Holbeins Todtentanz. Nicht bewußte Absicht war es gewesen, wenn hier und da auch ein alter Holzschnitt malerische Wirkung erreicht. Diese malerische Wirkung aber ist eine bewußte Erweiterung der modernen Xylographie. Der moderne Holzschnitt ist zwar nach Weise der Alten vom Linienschnitt ausgegangen und er hat ihn auch heute nicht aufgegeben, aber er hat daneben — und darin sind die Engländer mit ihren landschaftlichen Illustrationen die ersten gewesen — in freierer Behandlung Stimmung, Poesie, eine malerische, gewissermaßen farbige Wirkung angestrebt und auch erreicht. Und er konnte das mit vollem Recht, denn das Holz gewährt gleicher Weise Zartheit wie Saft, Kraft und Farbe, soweit sich das von der Schwärze sagen läßt. Ihm steht nicht bloß die Linie, sondern auch der Ton zu Gebote, und auf dem Gegensatz oder der zarten Abstufung der Töne beruht Stimmung und malerischer Effect. Der Holzschnitt gestattet außerdem noch so viel Freiheit der Behandlung, um sich der individuellen Manier der Künstler anzuschmiegen.

Der Holzschnitt ist aber nicht allein geblieben. Mittlerweile ist ihm die Photographie zu Hilfe gekommen, und wenn

In den bisher erschienenen Serien I—XVI gelangten nachstehende Werke zur Versendung:

Serie I

Bodenstedt, Fr. v., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's.

Hanslick, Eduard, Die moderne Oper.

Löher, Franz v., Kampf um Paderborn 1597—1604.

Osenbrüggen, E., Die Schweizer. Daheim und in der Fremde.

Reitlinger, Edm., Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

Schmidt, Adolf, Historische Epochen und Katastrophen.

Sybel, H. v., Vorträge und Aufsätze.

Serie II

Auerbach, Berthold, Tausend Gedanken des Collaborators.

Bodenstedt, Fr. v., Shakespeare's Frauencharaktere.

Frenzel, Karl, Renaissance- und Rococo-Studien.

Gutzkow, Carl, Rückblicke auf mein Leben.

Heyse, Paul, Giuseppe Giusti, Gedichte.

Hoyns, Georg, Die alte Welt.

Richter, H. M., Geistesströmungen.

Serie III

Bodenstedt, Fr. v., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder.

Büchner, Ludwig, Aus dem Geistesleben der Thiere.

Goldbaum, W., Entlegene Culturen.

Lindau, Paul, Alfred de Musset.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten.

Reclam, C., Lebensregeln für die gebildeten Stände.

Vambéry, Hermann, Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Serie IV

Dingelstedt, Franz, Literarisches Bilderbuch.

Büchner, Ludwig, Liebesleben in der Thierwelt.

Lazarus, M., Ideale Fragen.

Lenz, Oscar, Skizzen aus Westafrika.

Strodtmann, Ad., Lessing. Ein Lebensbild.

Vogel, H. W., Lichtbilder nach der Natur.

Woltmann, Alfred, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

Serie V

Hanslick, Eduard, Musikalische Stationen. (Der „Modernen Oper" II. Theil.)

Cassel, Paulus, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

Werner, Reinhold, Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben.

Lauser, W., Von der Maladetta bis Malaga. Zeit- und Sittenbilder aus Spanien.

Serie VI

Lorm, Hieronymus, Der Abend zu Hause.

Schmidt, Max, Der Leonhardsritt, Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

Genée, Rudolf, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

Kreyssig, Friedrich, Litterarische Studien und Characteristiken.

Serie VII

Weber, M. M., Freiherr von, Vom rollenden Flügelrade.

Ompteda, Ludwig, Freiherr von, Aus England. Skizzen und Bilder.

Hopfen, Hans, Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

Das moderne Ungarn. Herausgegeben von Ambros Neményi.

Serie VIII

Ehrlich, H., Lebenskunst und Kunstleben.

Hanslick, Eduard, Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper" III. Theil.)

Reuleaux, F., Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

Klein, Hermann, J., Astronomische Abende. Geschichte und Resultate der Himmels-Erforschung.

Serie IX

Brahm, Otto, Heinrich von Kleist. (Preisgekröntes Werk.)

Egelhaaf, G., Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. (Preisgekröntes Werk.)

Jastrow, J., Geschichte des deutschen Einheitstraumes und seiner Erfüllung. (Preisgekr. Werk.)

Gottschall, Rudolf v., Literarische Todtenklänge u. Lebensfragen.

Serie X

Preyer, W., Aus Natur- und Menschenleben.

Jähns, Max, Heeresverfassungen und Völkerleben. Eine Umschau.

Lotheissen, Ferdinand, Margarethe von Navarra.

Hanslick, Eduard, Concerte, Componisten u. Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre.

Serie XI

Gneist, Rudolf v., Das englische Parlament in tausendjährigen Wandlungen vom 9. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Güssfeldt, Paul, In den Hochalpen. Erlebnisse aus den Jahren 1859—1885.

Meyer, M. Wilhelm, Kosmische Weltansichten. Astronomische Beobachtungen und Ideen aus neuester Zeit.

Brugsch, H., Im Lande der Sonne. Wanderungen in Persien.

Serie XII

Meyer, Jürgen Bona, Probleme der Lebensweisheit. Betrachtungen.

Herrmann, Emanuel, Cultur und Natur. Studien im Gebiete der Wirthschaft.

Büchner, Ludwig, Thatsachen und Theorien aus dem naturwissenschaftlichen Leben der Gegenwart.

Hanslick, Eduard, Musikalisches Skizzenbuch. (Der „Modernen Oper" IV. Theil.)

Serie XIII

Geffcken, F. H., Politische Federzeichnungen.

Lesseps, Ferdinand von, Erinnerungen.

Meyer, M. Wilhelm, Die Entstehung der Erde und des Irdischen.

Bodenstedt, Friedrich v., Erinnerungen aus meinem Leben. I. Band.

Serie XIV

Falke, Jacob von, Aus dem weiten Reiche der Kunst.

Herrmann, Emanuel, Sein und Werden in Raum und Zeit.

Henne am Rhyn, O., Kulturgeschichtliche Skizzen.

Preyer, W., Biologische Zeitfragen.

Serie XV

Hanslick, Ed., Musikalisches und Litterarisches (der „Modernen Oper“ V. Theil).

Bodenstedt, Fr. v., Erinnerungen aus meinem Leben. II. Band.

Hellwald, Fr. von, Die Welt der Slawen.

Spielhagen, Fr., Aus meiner Studienmappe.

Serie XVI

Büchner, Ludwig, Das goldene Zeitalter.

Brugsch, H., Steininschrift und Bibelwort.

Meyer, M. Wilh., Mussestunden eines Naturfreundes.

Sterne, Carus, Natur und Kunst.

Serie XVII

Hanslick, Ed., Aus dem Tagebuche eines Musikers.

Henne am Rhyn, Die Frau in der Kultur-Geschichte.

Gottschall, Rud. v., Studien zur neuen deutschen Litteratur.

Falke, Jacob von, Geschichte des Geschmacks.

Ferner werden erscheinen:

Werner, Reinhold, Seeleben.
Lindau, Paul, Geistige Aneignungen.
Hirschfeld, Gustav, Streifzüge durch Kleinasien.
Ehrlich, Heinrich, Höhenzüge der Tonkunst.
Herrmann, Em., Das Geheimniss der Macht.
Bodenstedt, Fr., Erinnerungen aus meinem Leben. III. Band.
Kugler, B. von, Problematische Naturen.

Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.

Geschäftsführender Director:

Dr. Hermann Paetel,

Verlagsbuchhändler in Berlin, W., Steglitzerstrasse 90.

G. Pätz'sche Buchdr. (Lippert & Co.), Naumburg a/S.

